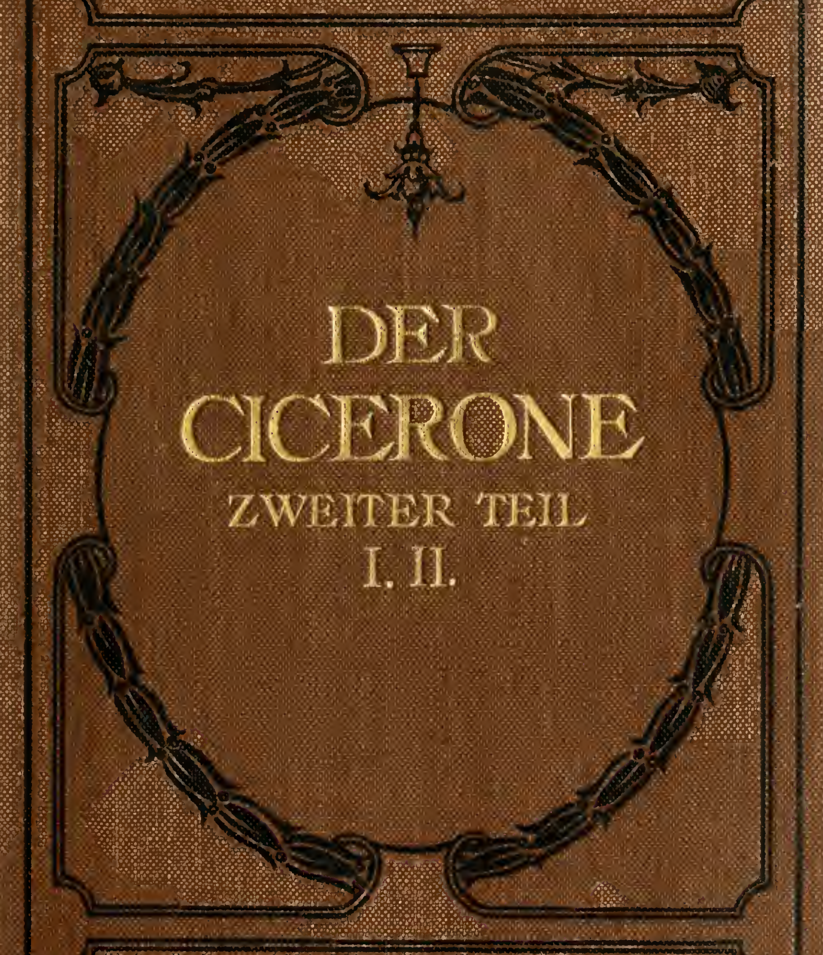
JACOB BURCKHARDT



DER CICERONE

ZWEITER TEIL

I. II.

ALFRED KRÖNER VERLAG LEIPZIG





JACOB BURCKHARDT

DER CICERONE

ZEHNTE AUFLAGE

ZWEITER TEIL

MITTELALTER UND NEUERE ZEIT

I. ARCHITEKTUR



DER CICERONE

EINE ANLEITUNG
ZUM GENUSS DER KUNSTWERKE ITALIENS

VON

JACOB BURCKHARDT

Haec est Italia diis sacra.
Plinius H. N.

ZEHNTE, VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE

UNTER MITWIRKUNG VON FACHGENOSSEN BEARBEITET VON

W. BODE UND C. v. FABRICZY

ZWEITER TEIL

MITTELALTER UND NEUERE ZEIT

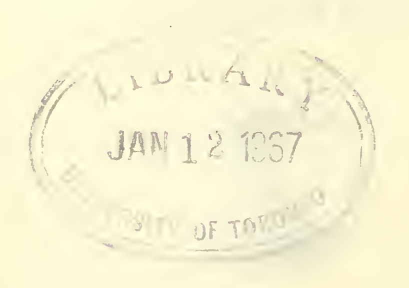
I.

ARCHITEKTUR





LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1910



DRUCK VON ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., LEIPZIG

I. ARCHITEKTUR.

Die chriſtliche **Kirchenbaukunſt** bildete ſich im Anſchluß an die heidniſchen Baſiliken, indem ſie ohne Scheu die den Tempeln entnommenen Details, namentlich die Säulen, zum Bau ihres Innern benutzte. Die großen Modifikationen, welche den eigentümlichen Wert der **chriſtlichen Baſilika** ausmachen, ſind kurz folgende:

1. Das Innere der heidniſchen Baſilika war ein zwar länglicher, aber auf allen vier Seiten von der Säulenhalle umgebener Raum oder (unbedeckt gedacht) Hof; in der chriſtlichen Kirche wird dieſer zu einem bedeckten Mittelſchiff, und die Halle zu zwei oder vier Seitenſchiffen, während die Fortſetzung der Halle auf den Schmalſeiten (vorn und hinten) wegfällt oder nur vorn, und dann in veränderter Bedeutung, als innere Vorhalle, ſich behauptet.

2. Die große hintere Niſche (Apſis, Tribuna), einſt durch die davor hinlaufende Halle teilweiſe dem Auge entzogen, wird jetzt geradezu das Ziel aller Augen, indem ſich darin oder zunächſt davor der Altar erhebt. Die Längenperſpektive wird damit das Lebensprinzip der ganzen Baſilika und damit der meiſten abendländiſchen Kirchen überhaupt.

3. In den wichtigeren Baſiliken entſteht vor der Niſche ein Querſchiff von gleicher oder faſt gleicher Höhe mit dem Hauptſchiff, zur Aufnahme beſtimmter Klaſſen von Anweſenden (Geiſtliche, Beamte, Matronen uſw.). Ein beſonderer großer Bogen (der Triumphbogen) auf Säulen bildet den Übergang aus dem Hauptſchiff ins Querſchiff.

4. Die Errichtung eines obern Stockwerkes, in den heidniſchen Baſiliken beinahe Regel, wird hier zur Ausnahme (S. Agneſe, S. Lorenzo fuori le mura, SS. Quattro Coronati in *Rom*). [a] Die Obermauer des Mittelſchiffes wird teils mit Malereien bedeckt, teils mit großen (jetzt meiſt vermauerten oder umgeſtalteten) Fenſtern durchbrochen. Die urſprünglichen reich geſchmückten Flachdecken ſind ſämtlich untergegangen; an einigen Kirchen iſt noch das mittelalterliche Sparrenwerk des Daches erhalten; die meiſten tragen moderne Decken oder Scheingewölbe.

5. An den Baſiliken von *Ravenna* kommt zuerſt regelmäßig die Anordnung von zwei Nebenniſchen neben der Hauptniſche vor.

6. Die Außenwände blieben meiſt ſchlicht und glatt (in *Ravenna* ſchüchterne Anfänge einer Einteilung, durch vortretende Wandſtreifen mit Rundbogen, auch frühe ſchon eigentliche Bogenfrieſe).

Was etwa z. B. von Konſolen am Obergeſimſe vorkommt, iſt von antiken Gebäuden entlehnt (Apſis von S. Cecilia in Rom). Die Faſſade erhielt eine Vorhalle, wovon unten die Rede ſein wird; die Türen hatten in der Regel antike Pfoſten; die Obermauer wahrſcheinlich eine Dekoration von koſtbaren Marmorplatten, auch wohl ſchon frühe von Moſaik.

7. Im Innern iſt die Säulenſtellung je älter deſto dichter und deſto gleichmäßiger (vergl. I. S. 24). Die alte Peterskirche hatte über den Säulen gerades Gebälk, der alte Lateran und die alte Paulskirche Bogen; S. M. Maggiore hat noch ihr gerades Gebälk — ſämtlich Bauten des 4. und 5. Jahrh. Von da an überwiegen die Bogen (Ausnahme: das Untergeſchoß der alten Kirche von S. Lorenzo fuori) und bilden in Ravenna die ausſchließliche Form; erſt im 11. bis 13. Jahrh. kommt wieder in einzelnen römiſchen Beiſpielen (S. M. in Traſtevere, S. Criſogono, die neuere Kirche von S. Lorenzo fuori) das gerade Gebälk und anderwärts ſogar der Flachbogen vor (Dom von Narni und Vorhalle der Penſola ebenda).

8. In Rom ſetzen in der Regel die Bogen unmittelbar über dem Säulenkapitäl an; in Ravenna ſchiebt ſich ein trapezförmiges Zwiſchenſtück ein, welches durch ſeine barbariſche Bildung das richtige Grundgefühl wieder verdunkelt, welches hier ein Zwiſchenglied verlangte. Die Alten ließen wenigſtens bei ihren vortretenden Säulen auch das betreffende Gebälkſtück vortreten, und als Brunnelleſchi die alte Baukunſt wieder zu erwecken ſuchte, war die Herſtellung desſelben ſein Erſtes.

Die meiſten Baſiliken haben ſo ſtarke Veränderungen erlitten, daß man nur mit Mühe ſich den urſprünglichen Eindruck vergegenwärtigen kann. Da dieſe ganze Bauweiſe, mit der hohen Obermauer über den Säulen, einem ſtarken Erdbeben nicht leicht widerſtand, durch ihr hölzernes Dachwerk den Feuersbrünſten unterworfen war und auch ohne dieſes durch ihre eigene Leichtigkeit zum Umbau einlud, ſo ſind gewiß eine Menge Baſiliken im Laufe der Zeit eingeſtürzt oder auseinandergenommen und großenteils mit Benutzung der alten Bauſtücke wieder zuſammengeſetzt worden. Außerdem ergaben ſich Zu- und Anbauten aller Art, Kapellen, welchen zuliebe alle Wände durchbrochen wurden, neue Apſiden (zum Teil, weil man Fenſter brauchte), neue Faſſaden je nach dem Stil des Jahrhunderts u. dgl. Zuletzt nahm ſich nur zu oft der Barockſtil dieſer baufälligen Kirchen an, ſchloß ihre Säulen halb oder ganz in ſeine Pfeiler ein und überzog, was noch vom alten Bau übrig war, „harmoniſch“ mit ſeinen Stukkaturen; namentlich waren ihm die alten Decken und gar das ſichtbare Sparrenwerk zuwider; im glücklichſten Falle nahmen überreich vergoldete Flachdecken, nur

zu oft aber verschalte Gewölbe mit modernen Ornamenten deren Stelle ein. Das Vermauern der Fenster oben im Mittelschiff wurde so zur Regel, daß keine Basilika mehr (mit Ausnahme der ravennatischen) ihr volles altes Oberlicht genießt. Höchstens den Mosaikboden ausgenommen, wollte kein altchristliches oder mittelalterliches Detail mehr zu dem modernen System der Altäre, der Chorstühle, der Wandmalereien passen; das Alte mußte weichen. So gibt es nun durch ganz Italien eine Menge Kirchen aus dem ersten Jahrtausend und den beiden nächsten Jahrhunderten, welche noch ihre antiken Säulen mehr oder weniger kenntlich aufweisen und auf den sonst als Ehrentitel gebrauchten Namen Basilika der Kunstform halber Anspruch machen, dabei aber einen überwiegend modernen Eindruck hervorbringen.

Wir wollen nur kurz andeuten, wie man die ursprüngliche Gestalt der reicheren Basiliken in Gedanken zu restaurieren hat.

Vor allem gehört dazu ein viereckiger Vorhof mit Hallen ringsum, dessen vorderer Eingang nach außen noch eine besondere kleine gewölbte Halle von quadratischem Grundriß mit zwei vortretenden Säulen hatte (erhalten an S. Cosimato in Trastevere a [9. Jahrh.?] sowie an S. M. in Cosmedin [nach 1088], S. Clemente b und S. Prassede in Rom, 12. Jahrh.). Von den vier Seiten des c Portikus bildete die eine den Vorraum der Kirche selbst; in der Mitte des Hofes stand der Weihebrunnen. Das älteste ganz erhaltene Atrium der Art ist das am Dom zu Parenzo aus der d Zeit des ursprünglichen Baues unter Justinian (535—543): quadratisch, mit Säulenarkaden, den Dom mit dem davorgebauten achteckigen Baptisterium verbindend. Spätere erhaltene vierseitige Portiken an den Domen von Capua (1068) und Salerno (1084), e an letzterem aus dem 11. Jahrh., auf schönen und gleichförmigen Säulen von Pästum; in Rom hat nur das späte S. Clemente (12. Jahrh.) f noch den unversehrten Portikus, teils auf Säulen, teils auf Pfeilern; in Mailand stammt die Vorhalle von S. Ambrogio, gewölbt auf g Pfeilern mit Halbsäulen, erst aus der Mitte des 12. Jahrhs. Spätere Kirchenatrien geben eine ziemlich genaue Anschauung von dieser Bauweise[1]). Sehr viele Basiliken hatten indes nur eine Vorhalle längs der Fassade, und diese hat sich in manchen Beispielen samt ihrem meist geraden, nicht selten mosaizierten Gebälk erhalten; so z. B. in Rom an S. Cecilia (9. Jahrh.), S. M. in Trastevere, S. Cri- h sogono, S. Giorgio in Velabro, S. Giovanni e Paolo (1157), S. Lorenzo i fuori (1216), S. Lorenzo in Lucina, an SS. Quattro Coronati in k einem Umbau des 12. Jahrh., S. M. in Cosmedin (Vorhalle samt l Hallenvorbau s. oben) und an S. Saba mit einem obern Stockwerk; m

1) Vergl. S. Annunziata u. S. M. Maddalena de' Pazzi in Florenz, S. M. presso S. Celso in Mailand.

a außerhalb Roms z. B. an den Domen von Cività Castellana b (1210), Terracina, Sessa und Amalfi (Doppelreihe von Säulen mit normannisch-sarazenischen Spitzbogen und Gewölben); in Ravenna nimmt ein geschlossener und gewölbter Vorbau (Ardica ge- c nannt) diese Stelle ein, z. B. an S. Apollinare in Classe.

Von den Fassaden ist vielleicht keine einzige mit ihrem ursprünglichen oder ursprünglich beabsichtigten Schmuck erhalten; d denn die Mosaiken, die man an S. M. Maggiore noch sieht und an S. Paul sah, sind und waren Werke der Zeit um 1300[1]). Wir bleiben auf die oben angegebenen Vermutungen beschränkt.

Im Innern, dessen Ausstattung unverhältnismäßig überwog, wurde vor allem der reichste farbige Schmuck erstrebt, womöglich durch Mosaikbilder, welche die Oberwände des Mittelschiffes, die Wand des Triumphbogens (bisweilen schiffwärts und nischenwärts) und die Apsis samt ihrer Umgebung überzogen. Auch der Boden erhielt Mosaikornamente (die freilich in ihrer jetzigen Gestalt meist erst aus dem 11. u. ff. Jahrh. stammen, wovon unten) und die Wände der Seitenschiffe wenigstens unter einen Überzug mit kostbaren Steinarten aus den Ruinen des alten Roms. Die baulichen Details mußten neben der starken Farbenwirkung dieses Schmuckes, namentlich auch des Goldgrundes, Wirkung und Wert verlieren und sich bald auf das Allernötigste beschränken. Die Kapitäle wurden, wo man keine antiken vorrätig hatte, bisweilen aus orientalischen Bauhütten bezogen; namentlich in Ravenna wird man oft einem sonderbar umgestalteten korinthischen Kapitäl mit kraftlosem, aber zierlich geripptem und ausgezacktem Blattwerk begegnen, dessen Stoff – prokennesischer Marmor von der Propontis – seine Herkunft verrät (5. u. 6. Jahrh.). Hart daneben tritt aber auch ein schon ganz lebloses muldenförmiges Kapitäl auf, in welches kalligraphische Zieraten bloß flach eingemeißelt sind, und welches sich unter dem oben bezeichneten trapezförmigen Aufsatz besonders roh ausnimmt. (Jetzt in manchen Basiliken neue Kapitäle und Gesimse von Stukko über den alten.)

Die große perspektivische Wirkung des Ganzen war nicht zu jeder Zeit, sondern nur in besonders feierlichen Augenblicken zu genießen, indem eine unglaubliche Masse von Vorhängen die einzelnen Räume voneinander abschloß. Diese begannen schon mit e der kleinen äußeren Vorhalle (an derjenigen von S. Clemente und anderswo sind noch einige Ringe an der eisernen Stange sichtbar), umzogen dann den ganzen vierseitigen Portikus, teilten das Hauptschiff zwei- bis dreimal in die Quere, gingen an den Kolonnaden von Säule zu Säule und machten vollends den Altarraum

1) Ein Bild der Fassade von Alt-St. Peter in Rom auf Rafaels „Burgbrand".

zu einem unſichtbaren Allerheiligſten. Am Tabernakel mancher Altäre ſind überdies noch beſondere Stangen und Ringe von den ehemaligen Vorhängen zu bemerken, welche alle vier Seiten des Altars zu verhüllen beſtimmt waren.

Von den einzelnen Ziergegenſtänden, den Thronen, Leſepulten, Predigtkanzeln, Oſterkerzenſäulen uſw. iſt das meiſte erſt ſeit dem 11. Jahrh. gearbeitet (ſ. unten). Wir müſſen hier nur zwei Dinge erwähnen, welche ihre bleibende Geſtalt ſchon in altchriſtlicher Zeit erhalten haben mögen. Zunächſt die Altäre, deren bis ins 9. Jahrh. jede Kirche nur einen von Tiſchform hatte. Sie ſind ſämtlich ſo eingerichtet, daß der Prieſter dahinter ſteht und ſich mit dem Angeſicht gegen die Gemeinde wendet. Über dem Altartiſch erhebt ſich mit vier Säulen (wozu man immer die koſtbarſten Steine nahm, die zu haben waren) das Tabernakel, deſſen oberer Teil oder Baldachin einen beſonderen kleinen Zierbau bildet (obere Säulchenſtellung, kleine Kuppeln u. dgl., auch wohl einfache Giebel). Älteſte Beiſpiele, aber auch ſie modern reſtauriert, in Rom S. Giorgio in Velabro, S. Clemente, und eines aus dem 12. Jahrh. (wenn nicht älter) in S. Anaſtaſia und in S. Lorenzo fuori[1]) (von 1148); auch die zwei Seitenaltäre des Domes von Terracina haben noch ihre urſprüngliche, wenn auch reſtaurierte Form (12. Jahrh.?). Unberührt iſt das Tabernakel des h. Eleucadius in S. Apollinare in Claſſe bei Ravenna (im l. Seitenſchiff) von Beginn des 9. Jahrh., und diejenigen in S. Andrea in Flumine bei Ponzano und S. Stefano in Fiano (in der röm. Campagna, c. 1150, die beiden letzten von den *Ranucci*). An den meiſten Altartabernakeln aber ſind nur noch die vier Säulen alt. Ein ſpäteres Tabernakel (zw. 1228 u. 1240) nach dem Muſter jenes von S. Clemente im Dom von Ferentino von *Drudo da Trevi.*

Sodann war die Einrichtung des ſog. Chorus (Schola Cantorum) nur noch in S. Clemente zu Rom deutlich erhalten, jüngſt in S. M. in Cosmedin wiederhergeſtellt, eine Eigentümlichkeit der alten kirchlichen Anordnung, wenn auch nicht der urchriſtlichen. Ein viereckiger Raum gegen Ende des Mittelſchiffes, um eine oder wenige Stufen erhöht und mit marmornen Schranken umſchloſſen, diente zur Aufſtellung der pſallierenden Prieſterſchaft[2]); an ſeinen beiden Seiten waren die Leſepulte (Ambonen oder Analogia) angebracht, links (vom Altar aus geſehen) dasjenige für die Epiſtel, rechts dasjenige für das Evangelium.

Überblickt man das Ganze dieſer neuen Kunſtſchöpfung der Baſilika, ſo fehlt ihr weſentlich das organiſche Leben, welches die

---

1) Das Grabmal des Kardinals Gugl. Lavagna-Fieſchi († 1256) rechts von der Haupttür, beſteht aus einem ganz ähnlichen Tabernakel (über antikem Sarkophag).

2) Vielleicht nur in Kirchen ohne Querſchiff als Erſatz dafür gebräuchlich?

Glieder eines Baues in einen harmoniſchen Zuſammenhang bringen ſoll. Die Benutzung antiker Baureſte, an die man ſich einmal gewöhnt hatte, erſparte zudem den folgenden Baumeiſtern die eigenen Gedanken, und ſo bleibt ihre Kirchenform bis ins 13. Jahrh. ſtationär, während in Oberitalien und im Norden ſchon längſt entſcheidende neue Bauprinzipien in Übung ſind und während die verfügbaren antiken Säulen uſw. bereits auf das empfindlichſte abnehmen. Die einzige weſentliche Veränderung in dieſer langen Zeit beſteht in einem ſtärkern Verhältnis der Höhe zur Breite in den römiſchen Baſiliken des zweiten Jahrtauſends. Rom überließ es dem Auslande, aus dem großen urchriſtlichen Gedanken des perſpektiviſchen Langbaues die weiteren Konſequenzen zu ziehen.

Wenn nun aber auch dieſer Bauform jede eigentliche Entwicklung fehlt, wenn ſie die antiken Überbleibſel in einem ganz andern Sinne aufbraucht, als für den ſie geſchaffen ſind, ſo gibt ſie doch große, einfache Motive und Kontraſte. Die koloſſale halbrunde Niſche als Abſchluß des quadratiſchen Ganzen und des langen geraden Hauptſchiffes hatte vielleicht in keinem antiken Gebäude ſo hochbedeutend wirken dürfen. Überdies lernt man den Wert großer antiker Kolonnaden, welche ja faſt ſämtlich dieſen und ähnlichen Zwecken aufgeopfert wurden, geradezu nur aus den chriſtlichen Baſiliken kennen. Wer St. Paul vor dem Brande mit ſeinen vier Reihen von je zwanzig Säulen phrygiſchen und numidiſchen Marmors geſehen hat, verſichert, daß ein architektoniſcher Anblick gleich dieſem auf der Welt nicht mehr vorhanden ſei.

Nicht unweſentlich für die Größenwirkung erſcheint es auch, daß alle Zierbauten im Innern, der Altar ſamt Tabernakel, die Kanzeln, Pulte uſw. ziemlich klein gebildet wurden, d. h. nicht größer, als der Gebrauch es verlangte. Die Dekoration der Barockzeit glaubte dieſe Stücke in einem vermeintlichen „Verhältnis“ zu der Größe des Baues bilden zu müſſen, während ſie doch nur zu der Größe des Menſchen, der ſie bedienen, beſteigen uſw. ſoll, in einem natürlichen Verhältnis ſtehen. Berninis Rieſentabernakel in S. Peter, die Rieſenkanzeln im Dom von Mailand und andere Verirrungen dieſer Art werden dem Reiſenden nur zu nachdrücklich in die Augen fallen.

Von den Baſiliken **Roms** zählen wir hier nur diejenigen auf, in welchen das Urſprüngliche noch kenntlich vorherrſcht.

a St. **Paul** (an Stelle der kleinen, von Konſtantin erbauten Kirche 386 durch Theodoſius gegründet) wird mit ſeinen jetzigen Säulen von Simplongranit und mit ſeinen höchſt koloſſalen Verhältniſſen das Weſentliche des Eindruckes einer Baſilika erſten Ranges immer am getreueſten wiedergeben, leider getrübt durch die mißverſtandene moderne Dekoration. Die Raumwirkung iſt eine geradezu

koloſſale; ja der Bau erſcheint noch größer, als er wirklich iſt. Den äußeren niedrigeren Säulenreihen iſt durch Überhöhung der Arkadenbogen nachgeholfen.

S. M. Maggiore (5. Jahrh.) mit wahrſcheinlich eigens gearbeiteten ioniſchen Säulen und geradem, moſaiziertem Gebälk. Die Pilaſter der Oberwand ſind in ihrer jetzigen Geſtalt und vielleicht überhaupt modern, die Apſis im 13. Jahrh. umgebaut. Die ſchöne feierliche Wirkung beruht weſentlich auf dem ausſchließlichen Oberlicht. (Renaiſſancedecke.) — S. Sabina (5. Jahrh.) ebenfalls von ſchönem, urſprünglichen Eindruck, der nur durch die vermauerten Fenſter im Mittelſchiff geſtört wird. Die gleichmäßigen Säulen ſtammen von einem antiken Bau guter Zeit; die Vorhalle gegen das Kloſter hin im 12. Jahrh. ſo geſtaltet, wie ſie jetzt iſt. — S. Pietro in Vincoli (5. Jahrh.) hat durch den Einbau des Tonnengewölbes in das Mittelſchiff ſeine alte Herrlichkeit eingebüßt, von der noch die mächtige Apſis und die Anordnung des Querſchiffes Zeugnis geben. — S. Priſca (5. Jahrh.?) zeigt wenigſtens noch die alte Diſpoſition.

S. Lorenzo fuori le mura, eine Gründung Konſtantins, gewährt in ſeinem älteren Teile (5. u. 6. Jahrh.) zunächſt eine reiche Sammlung antiker Baufragmente, ſelbſt aus der beſten Zeit. Dieſe ältere Kirche, zweiſtöckig, unten mit geradem Gebälk, oben mit Bogen, hatte ihre Niſche da, wo zu Anfang des 13. Jahrh. die neuere Kirche, welcher ſie jetzt als Chor dient, angebaut wurde. Der Wert iſt weſentlich ein maleriſch-phantaſtiſcher.

S. Agneſe vor Porta Pia (7. Jahrh.) gibt den Eindruck einer Baſilika mit Obergeſchoß am ſchönſten und reinſten; die eine Seite des Portikus (die übrigen fehlen) iſt hier wie in S. Lorenzo ins Innere verlegt, um dem Verbindungsgang der Seitenemporen des Obergeſchoſſes als Baſis zu dienen. Unter den antiken Säulen ſind zwei mit vielfach profilierter Kannelierung auffallend. Als Ganzes eines der beſten Gebäude des früheren Mittelalters, ſo daß die Abweſenheit alles organiſchen Lebens in Geſimſen u. dgl. gerade hier am deutlichſten fühlbar wird. — S. Giorgio in Velabro (7. Jahrh.) auf 16 Säulen; die Vorhalle wohl erſt 12. Jahrh.

SS. Quattro Coronati, eine Gründung Leos d. Gr., im 7. Jahrh. von Honorius I. umgebaut, wovon noch die gewaltige Niſche ein Zeugnis; nach einer Zerſtörung im Jahre 1085 rückte man Anfang des 12. Jahrh. die Säulen der einſt ziemlich großen Kirche enger und kürzer zuſammen und errichtete ein oberes Stockwerk, das ſich in Logen gegen das jetzige Hauptſchiff öffnet. Reſte der alten Kolonnade kamen ſo in den Vorhof zu ſtehen. — S. Giovanni a Porta Latina (8. Jahrh.) unbedeutend. — S. M. in Cosmedin über einem Cerestempel im 6. Jahrh. als einſchiffige Dia-

konalkirche errichtet, durch Hadrian I. (772—795) zur dreischiffigen Basilika erweitert, seit 1088 sodann durch Kardinal Johann Gaetani in ihrer jetzigen Gestalt ausgebaut und ausgeschmückt. Weniger durch die schon kümmerlichen Verhältnisse als durch die in Hauptmauern und Vorhalle verbauten Tempelreste merkwürdig. Jüngst stilgerecht, auch in der innern Ausstattung wiederhergestellt.

a Die große Kirche S. M. Araceli auf dem Kapitol (wahrscheinlich 13. Jahrh.) mit ziemlich gleichmäßigen Säulen und Zutaten aus allen späteren Zeiten; zwar von bunter, aber noch immer im-
b posanter Wirkung. — S. Lorenzo in Borgo vecchio hat nur noch
c die antike Säulenstellung. — SS. Nereo ed Achilleo (um 800), mit achteckigen Pfeilern, die indes vielleicht erst im 16. Jahrh. die Stelle der alten Säulen einnahmen; um der Ausstattung willen (alte Altäre, Schranken, Nischensitz, Kandelaber, Mosaik) immer sehenswert. Alte Krypta.

d S. Marco (9. Jahrh.), sehr modernisiert; vom alten Bau am
e Äußern nur noch der kleine Campanile erhalten. — S. M. della Navicella (9. Jahrh.); für diese Zeit von guten Verhältnissen, die Vorhalle sicher nicht von Rafael; der grau in grau gemalte Fries im Innern von *G. Romano* und *Perin del Vaga,* jetzt ganz übermalt.

f S. Martino ai Monti (9. Jahrh.), eine der prächtigsten Basiliken Roms mit geradem Gebälk, aber in ihrer jetzigen Gestalt wesentlich ein Werk des 17. Jahrh.; namentlich ist das Gebälk über den Säulen stark überarbeitet. — Die links vom erhöhten Chor (darunter eine Krypta) gelegene, jetzt fast unterirdische Pfeilerhalle soll vom heiligen Sylvester zur Zeit Konstantins als Kirche erbaut
g sein (?). S. Saba (wohl 9. Jahrh.), mit rätselhaften Anbauten, erhöhtem Chor über einer Krypta und Vorhalle, jetzt mit Backsteinpfeilern statt der ursprünglichen antiken Säulen, und einem niedrigen Geschoß darüber (das Refektorium enthaltend). Die offene Arkadenloggia des zweiten Geschosses auf 12 achteckigen Pfeilern mit Palmblattkapitälen ist eine Zutat der Restauration unter Pius II. (1465). Das offene Dachgebälk ist durchgehends erhalten.

h S. Prassede (9. Jahrh.), ein merkwürdiger Versuch, in das Organische einzulenken; große Backsteinbogen überspannen das Mittelschiff; dazwischen je drei Interkolumnien mit zwei Säulen und geradem Gebälk. Der Vorbau, sehr entstellt, hat doch noch seinen
i kleinen Außenportikus. — S. Niccolò in Carcere, aus unbekannter Zeit; merkwürdig durch die hineinverbauten Reste dreier Tempel.
k (Neuerlich fast völlig restauriert.) — S. Bartolommeo auf der Tiberinsel (um 1000) hat fast nichts Ursprüngliches mehr als die Säulen und den Glockenturm (auch ein rohes Taufbecken mit dem Reliefbild des Stifters der Kirche, Kaisers Otto III.).

S. Clemente in ſeiner jetzigen Geſtalt aus dem Anfang des 12. Jahrh., als Baſilika unbedeutend, aber durch die vollſtändige Erhaltung der Vorhalle und der Ausſtattung des Innern (Chorus, Leſepulte, Altar und Schmuck der Niſche) von klaſſiſchem Werte. Die dreiſchiffige Baſilika unter der jetzigen Kirche vermutlich der urſprüngliche Bau vom Ende des 4. Jahrh. Noch tiefer antike Gemächer (Mithraeum). S. M. in Traſtevere (12. Jahrh.) gerades Gebälk, ungleiche Säulen und erhöhtes Querſchiff, als hiſtoriſches Architekturbild von großer Wirkung. S. Criſogono (12. Jahrh.), desgleichen mit geradem Gebälk; trotz ſtarker Erneuerungen ein edler Raum. [a] [b] [c]

Der Neubau von S. Lorenzo fuori le mura (Anfang des 13. Jahrh.), welchem der alte Bau als Chor dient, ebenfalls mit geradem Gebälk; bedeutende Dimenſionen; ohne Zweifel ein Werk der äußerſten Anſtrengung, weil es ſich um eine der Patriarchalkirchen handelte, und ſomit maßgebend für die römiſche Kunſt unmittelbar nach Innocenz III. — Die geräumige Vorhalle (1212) zeigt gerades Gebälk auf antiken ioniſchen Säulen. [d]

Wie wenig man ſich aber zu helfen wußte, wenn keine Säulen mehr vorrätig waren, zeigt die Kirche SS. Vincenzo ed Anaſtaſio alle tre Fontane. Der jetzige, den Einfluß franzöſiſcher Ziſterzienſerkirchen verratende Bau ſtammt erſt aus der Zeit der Übergabe des Kloſters an den genannten Orden (1140). Es gibt aus jener Zeit, welche in Toskana ein Baptiſterium von Florenz, ein S. Miniato ſchuf, vielleicht gar kein mißgeſchaffeneres Gebäude als dieſe Pfeilerkirche. (Die Fenſter mit durchlöcherten Marmorplatten verſchloſſen; die Vorhalle auf vier antiken ioniſchen Säulen erſt von Honorius III. 1221 vorgebaut.) [e]

Wo der gänzliche Mangel an antiken Säulen die Baumeiſter ſchon frühe genötigt hatte, mit eigenen Mitteln das Mögliche zu leiſten, da erſcheinen ſie viel ſelbſtändiger. Die weitere Umgebung Roms zeigt in einer Reihe ſtattlicher Bauten einen eigentümlichen Miſchſtil, der ſich aus den Elementen der römiſchen Säulen- und der lombardiſchen Pfeilerbaſilika zuſammenſetzt und ſeinen Urſprung jener Kolonie von Comasken verdankt, die ſich um 1090 in Viterbo niedergelaſſen hatten: Baſiliken von drei Schiffen, mit offenem Dachſtuhl, oder aber mit Gewölben, die auf Pfeilern ruhen; die niedrigen Kapitäle zumeiſt ſchmucklos; die mächtigen Wände mit wenig Detail und Schmuck von ernſter einfacher Wirkung. Eine frühe charakteriſtiſche Kirche dieſer Art iſt S. M. di Caſtello in Corneto (beg. 1121 auf älterem Bau; Mittelfaſſade erſt 1200): Pfeilerbaſilika mit Kreuzgewölben, in manchen Details noch die vorromaniſche Formenbildung bekundend. Ähnlich S. Annunziata [f] [g]

ebendort, jedoch durchweg ſchon mit phantaſtiſch-nordiſcher Orna-
a mentation der Kapitäle und Geſimſe. Die ſchöne Kirche S. M. in
Toscanella (gegründet um 1050 auf einem frühern Bau, geweiht
1206; wahrſcheinlich von lombardiſchen Baumeiſtern) ſteht an Wert
den edlern toskaniſchen Bauten nicht nach; mit einwärts geſchrägtem
Hauptportal und großem Rundfenſter; innen weitgeſtellte, nicht
antike Säulen, mit plumper, aber antikiſierender Ornamentation;
Chorniſche, ſichtbarer Dachſtuhl und große Reſte der alten Be-
malung. Der alleinſtehende Campanile aus gleicher Zeit. Die
b Baſilika von S. Pietro ebenda iſt das ältere einfachere Vorbild
für S. Maria, überhaupt der älteſte Bau dieſer ganzen Gruppe (An-
fang des 8. Jahrh. beg., Ende des 10. voll. bis auf den untern
Teil der Mittelfaſſade und das Rundfenſter darüber, die erſt im
12. Jahrh, von den römiſchen Marmorarii ausgeführt wurden), mit
gleicher Anlage im Innern; reiche Faſſade; die Krypta auf an-
c tiken Säulen. Der Dom von Viterbo (S. Lorenzo, 12. Jahrh.?), ur-
ſprünglich flachgedeckte Baſilika mit eigens verfertigten ſtattlichen
Säulen; ſpäter eingewölbt (Mittelſchiff: Tonne, Seitenſchiffe: Kreuz-
gewölbe, über dem Gewölbe noch der alte bemalte Dachſtuhl) und
daher jetzt einen eigentümlichen Eindruck hervorbringend. Andere
d Baſiliken freilich, in Viterbo ſelbſt (S. M. Nuova, S. Andrea,
e S. Giovanni in Zoccoli), in Vetralla (S. Francesco) in Orvieto
f (S. Andrea und S. Giovinale), ſowie S. Elia bei Nepi ſind ſehr
formlos und roh, mit dicken, ſtämmigen Säulen, ſchmalen Mittel-
ſchiffen, ſtarken Intervallen und ſchießſchartenähnlichen Oberfenſtern,
alſo den unten zu nennenden rohern toskaniſchen Baſiliken ver-
wandt; das ſteinerne Dachgeſimſe bisweilen ſchon von eleganter
und kräftiger Bildung, während es in Rom noch ganz ſchwächlich
iſt. Die dreiſchiffige Baſilika S. Agoſtino del Crocifiſſo (S.
g Salvatore) vor Spoleto, mit Chor, Kuppel und den Säulen eines an
ihrer Stelle beſtandenen römiſchen Tempels, zeigt die intereſſante
Vereinigung antiker Bruchſtücke mit frühmittelalterlicher, griechiſche
Ornamentmotive in vollendeter Weiſe wiederaufnehmender Technik.
Von ähnlichem Stil, aber weniger fein in der Arbeit, das Innere
h des Tempietto am Ufer des Clitunno (zwiſchen Spoleto und
Spello), das ſchon im 6. Jahrh. aus einem heidniſchen Tempelchen
i zur Kirche umgewandelt worden war; von S. Pietro in Spoleto
iſt nur noch die Faſſade aus zwei Epochen (c. 1000 und 1200)
mit ihrem ſymboliſierenden Bildſchmuck vorhanden, in dem auch
jene Nachbildung griechiſchen Rankenwerks wiederkehrt, das Innere
k barockiſiert. Da an der Faſſade des Doms von Spoleto (nach
1155) in den Portalumrahmungen dieſelbe Dekorationsweiſe und
dazu der Name ihres Meiſters (?) *Gregorius Meliorantius* vor-
kommt, ſo wird man dieſe ganze Gruppe von Denkmälern ihm und

ſeiner Schule zuzuſchreiben haben. Andere weniger bedeutende Zeugniſſe für dieſe „umbriſche Protorenaiſſance“ bietet die Südfaſſade des Doms zu Foligno (von einem *Magiſter Atto,* bez. 1133; das Äußere ſonſt ein Umbau von 1515), und eine Reihe dekorativer Skulpturen an Portalen und Lünetten einiger Kirchen in Spello (S. M. magg.), Spoleto, Narni, Bovara und Bevagna. Auch die geiſtloſe Faſſade der Kathedrale S. Rufino in Aſſiſi muß nach Analogie der auffallend gut gearbeiteten Ornamente ihres Hauptportals (1140) derſelben Schule zugeteilt werden. Andere Kirchen von Aſſiſi aus dem 11. bis 13. Jahrh. zeigen ſtreng romaniſchen Stil, wie S. Stefano, S. M. Maggiore und S. Pietro, die intereſſanteſte: das von ſpitzbogiger Tonne überwölbte Mittelſchiff (das einzige Beiſpiel in Mittelitalien) iſt durch je drei Spitzbogenarkaden über rechteckigen Pfeilern mit den ungleich breiten tonnengewölbten Nebenſchiffen verbunden, die Vierung trägt über Spitzbogengurten eine Flachkuppel; Querſchiff und Chor, gleichfalls tonnengewölbt, ſchließen ſich in oblongen Feldern daran; halbrunde Apſis; die Faſſade vom Jahre 1268, ganz ähnlich wie die von S. Rufino disponiert. Auch der Dom in Todi, weiträumig und von beſten Verhältniſſen, mit vorzüglicher antikiſierender Ornamentik am Weſtportal und an der Mehrzahl der Säulen- und Pfeilerkapitäle, ſteht noch an der Grenze des romaniſchen Stils, während dieſer in S. Flaviano vor Montefiascone überhaupt nur noch wie von Hörenſagen gehandhabt erſcheint (als Doppelkirche von origineller Anlage ſehenswert). In Perugia die intereſſante kleine Baſilika S. Coſtanzo (um 1100?), mit ſeitlichem originellen Portikus und einem Campanile über deſſen Mitte.

Neben Rom und ſeiner (näheren und ferneren) Nachbarſchaft nimmt zu dieſer Zeit die Baukunſt in den Abruzzen einen eigenen Charakter an. Bezeichnend ſind hier die Faſſaden mit horizontalem Abſchluß, ohne Arkadenreihen, Loggien oder ähnlichem Schmuck. In die glatte Fläche des trefflich bearbeiteten Steins von ſchönem warmen Ton ſchneiden die Portale und Fenſter mit ihrer reichen phantaſtiſchen Dekoration wirkungsvoll ein. Im Innern herrſcht das Pilaſterſyſtem der ſüditaliſchen Kirchen vor, nur in der Nähe Roms (in S. Pietro zu Alba Fuceſe) finden wir die lateiniſche Baſilikenform mit Säulen und Kapitälen von antiken Bauten, hölzernem Dachſtuhl u. ſ. f. Der Rundbogen bleibt hier der herrſchende, auch nachdem der Spitzbogen ſchon in allen anderen Gegenden Italiens zur Geltung gekommen war. — Die Entwicklung beginnt unter der Führung der Ziſterzienſer Mönche, welche franzöſiſche Formen einführen (S. Clemente in Caſauria, Chor und Vorhalle 1176—82 an den Bau vom Beginn des 12. Jahrh. angefügt; S. Pelino in Pentima, S. Clemente al Vomano, S. Giovanni

in Venere u. a.); ſpäter macht ſich der Einfluß der römiſchen a Marmorarii geltend (Portal des Doms zu Teramo). Dieſen b folgen die lombardiſchen Meiſter (in S. Francesco und in der c Annunziata zu Sulmona) und ſchließlich die Florentiner (S. d Giacomo in Vicovaro, S. M. in Aquila). Letztere fallen ſchon in den Anfang der Renaiſſancezeit, obgleich ſie noch die gotiſche Zierform beibehalten.

Die Campanili (Glockentürme), welche in Ravenna ſeit dem 6., im übrigen Italien ſeit dem 8. Jahrh. auftreten (der Gebrauch der Glocken beginnt erst um 600), gewinnen an mehreren Baſiliken und auch ſpäteren Kirchen Roms durch ihre ſchöne landſchaftliche Wirkung einen höhern Wert als durch ihre Kunſtform. Auch ſie ſind ſpäter (ſeit dem 12. Jahrh.) oft unter Verwendung von antiken Trümmern errichtet; manche Simſe, welche die einzelnen Stockwerke ſcheiden, die Säulchen, welche die meiſt dreibogigen Fenſter ſtützen, wie auch die Platten von Porphyr, Verde antico u. dgl., welche als harmloſe Verzierung in die Wände eingelaſſen ſind und von dem ſonſtigen Ziegelwerk wunderlich abſtechen, ſind aus den Ruinen des alten Roms entlehnt. Hier und da entwickelt ſich aus dem Backſteinbau ſelbſt durch Verſchränkung und Schrägſtellung der Ziegel ein neues primitives Geſimſe. Von irgend einer Verjüngung oder organiſchen Entwicklung iſt keine Rede, kaum hier oder da von einem Vortreten der Ecken. Doch haben ſie alle das richtige Motiv der mit den Stockwerken zunehmenden Anzahl der Schallöffnungen. Der Effekt hängt weſentlich von der Umgebung ab, und es iſt kritiſch, das Motiv ohne weiteres auf andern Boden e zu verpflanzen. (Die intereſſanteſten: an S. Pudenziana, S. M. in f Cosmedin [erſt nach 1088], S. Giovanni e Paolo, S. M. in Traſtevere g [um 1140], S. M. Maggiore [erneut 1376], S. Silveſtro in Capite uſw.) (Das Motiv im Geiſt der Renaiſſance umgedeutet: an S. h Spirito.) Außerhalb Roms ſtammt u. a. der zierliche Campanile i von S. Satiro in Mailand noch aus dem 9. Jahrh.: er iſt das Prototyp der lombardiſchen Türme in romaniſchem Stil.

Unter den Baſiliken Ravennas iſt ſeit dem Umbau des Domes k im 18. Jahrh. nur eine von erſtem Rang übrig: S. Apollinare in Claſſe, eine Wegſtunde vor der Stadt (beg. nach 534, geweiht 549, alſo aus der Zeit des Unterganges der Oſtgotenherrſchaft). Sie vereinigt alle bezeichnenden Eigenſchaften der ravennatiſchen Baſiliken: den geſchloſſenen Vorbau ſtatt der Vorhalle, die äußere Einteilung der Ziegelwände mit Bogen und Mauerſtreifen und ihren Abſchluß nach oben durch zierliche Backſteingeſimſe, die für Ort und Stelle gearbeiteten, nicht entlehnten Säulen, die

beträchtliche Breite des Mittelschiffs im Verhältnis zu den Seitenschiffen, die Abwesenheit des Querschiffes und der Emporen, eine einzige Apsis innen rund, außen im halben Zehneck geschlossen (nur S. Apollinare in Classe und S. Francesco haben auch Nebenapsiden), große Rundbogenfenster in der Obermauer des Hauptschiffes und den runden isolierten Turm. Es ist ein herrlicher weiträumiger Bau, die Säulen von grauem, weißgeadertem Marmor mit einer eigentümlichen Art von Kompositakapitälen, die sonst noch an den wenigen erhaltenen Säulen der Herkulesbasilika (auf dem Großen Platz in Ravenna) vorkommen; die Piedestale mit einer rautenförmigen Verzierung. In der Tribuna ist noch ringsum das Gesimse mit Blätterfries erhalten, das keine größere römische Kirche mehr in echter Gestalt aufweist. Die zwei Seitentribünen ursprünglich, aber stark restauriert. Die Details im Schiffe beträchtlich modernisiert; der sichtbare Dachstuhl noch aus dem Mittelalter. a

Von den übrigen Basiliken sind mehr oder weniger erhalten:

S. Agata (417), mit einer Tribuna, ganz verschiedenartigen Kapitälen (u. a. korinthische mit aufwärts gerollten Voluten), einer inneren Vorhalle, äußerm Vorbau und rundem Turm (erst vom 15. Jahrh.). — S. Giovanni Evangelista (425), bedeutend erneuert, zumal der Hinterbau; die Kapitäle hier vielleicht von einem älteren Gebäude, gut korinthisch; eine Krypta (ursprünglich?) und ein quadratischer Turm. — S. Francesco (um 450), mit drei Tribünen, die Kapitäle modern, ebenfalls mit quadratischem Turm. — Am Dom hat der Umbau des 18. Jahrh. (in tüchtigem Barockstil) die ehemalige fünfschiffige Basilika gänzlich zerstört, den isolierten Rundturm aber verschont; unzugängliche Krypta. b c d e

S. M. Maggiore, sehr verbaut, mit rundem, isoliertem Turm. S. Teodoro (oder S. Spirito), aus der Zeit Theoderichs des Großen, beim Baptisterium der Arianer (s. S. 16 c). — Die schon erwähnte Herkulesbasilika war kein kirchliches Gebäude, sondern von Theoderich als Kaufhalle errichtet. f g h

S. Apollinare Nuovo, die bedeutendste Basilika in der Stadt, von Theoderich († 526) als größte der arianischen Kirchen erbaut, ihren jetzigen Namen erst seit dem 9. Jahrh. führend, mit rundem Turm, die Nebentribünen verbaut, die 24 Säulen aus Konstantinopel mit besonders bezeichnenden, fast ganz gleichen Kapitälen; das Gesimse über den Bogen alt. i

Dem Vorbild der ravennatischen Basiliken folgt die Kirche der seit 874 urk. bezeugten Abtei Pomposa (zw. Ravenna und Ferrara), 1036 erneuert; der gigantische quadratische Campanile beg. 1063, die halboffene Vorhalle von 1150 (mit reichen byzantinisierenden Ornamentskulpturen).

Später und ſchon mehr mittelalterlich als dieſe ravennatiſchen a Kirchen: der Innenbau von S. Frediano in Lucca (7. Jahrh.?) urſprünglich fünfſchiffig, jetzt durch Kapellen verengt. Die Kapitäle teils aus römiſcher Zeit, teils den römiſchen ohne Verwilderung nachgebildet, mit dünner Platte; die Bogen noch ohne Überhöhung. Der auffallend hohe Oberbau, die Faſſade und die jetzige Tribuna ſind dem Umbau (1112) zuzuſchreiben, allein die beiden letztern mit ihren geraden Gebälken über den Wandsäulchen, und die Außenſeiten der Nebenſchiffe mit ihren Konſolen und Wandſtreifen (ſtatt Bogenfrieſen und Pilaſtern) weichen ſo weit von dem piſaniſch-lucchesiſchen Syſtem des 12. Jahrh. ab, daß man annehmen dürfte, der Umbau habe etwa die Formen der alten Kirche reproduziert. Gerade dieſe abweichenden Elemente ſind aber das Wohlgefälligſte am ganzen Gebäude. Schon Brunelleſchi hat die genannte Einteilung der Seitenwände an der Kirche der Badia bei Fieſole unverhohlen nachgeahmt. Übrigens kommt dasſelbe Motiv auch an anderen Kirchen Luccas: S. M. forisportam, S. Giovanni, S. Michele, deſſen Säulen und Kapitäle auch noch denen von S. Frediano ähneln (8. Jahrh.?), am Dom und andern Kirchen von Piſa und an einigen Kirchen Piſtojas vor.

b Der Dom von Trieſt, eine ausgedehnte, ziemlich unſcheinbare Baſilika (6. Jahrh.?) lohnt doch die Mühe des Beſteigens wegen der eigentümlichen Verbindung der Kirche mit dem Baptiſterium und einem andern alten Anbau, wie wegen der Moſaiken. Inter- c eſſanter der Dom zu Grado, eine dreiſchiffige Baſilika des 6. Jahrh. nach Art der ravennatiſchen; mit trefflichem gleichzeitigen Fuß- d boden. (Ähnlich die kleinere Kirche S. Maria, aus gleicher Zeit.) e Weitaus am bedeutendſten der oben (S. 3 d) erwähnte Dom zu Parenzo, nach dem Syſtem von S. Apollinare in Claſſe. Die Formen der Details ganz byzantiniſch, von Reſtaurierung unberührt und gut erhalten.

In den folgenden Baſiliken wenig kenntliches Altertum außer den antiken (vielleicht auch umgeſtellten) Säulen.

f S. Aleſſandro in Fieſole, angeblich 6. Jahrh., hat nur noch g ſeine ioniſchen Säulen. — S. Pietro de' Caſſinenſi in Perugia, h ebenfalls ioniſch und ſtark verändert. — Der Dom von Terracina, mit moderniſierten Kapitälen; Vorhalle mit ioniſchen, durch Pfeiler verſtärkten, auf Doppeltieren ruhenden Säulen, über welchen ein Moſaikfries und über dieſem offene Spitzbogen (12. Jahrh.?). Der Glockenturm mit Säulchenſtellungen bekleidet, welche kleine Spitz- i bogen tragen; ähnlich ein Turm in Velletri.

Die campaniſchen Baſiliken ſ. S. 54 u. 55.

Unſere Aufzählung (die nur die wichtigern Kirchen umfaßt) endet mit der Benutzung der antiken Säulen. Sobald man die

Säulen beſonders arbeiten muß, beginnt von ſelbſt ein anderer Stil, deſſen Anfänge roh erſcheinen, aber gleichwohl eine Befreiung vom ſchwerſten ſtofflichen Zwang mit ſich führen.

Neben der Baſilikenform, deren Lebensprinzip die Längsperſpektive iſt, behauptet auch der **Zentralbau** eine wichtige Stelle. Italien bietet verſchiedenartige Verſuche dieſer Gattung aus den früheren chriſtlichen Jahrhunderten. Für Baptiſterien (Taufkirchen) und Mauſoleen (Grabkirchen), wofür ſchon die Römer den Zentralbau anwandten, mochte dieſe Form wohl die paſſendſte ſein; für eigentliche Kirchen aber, d. h. für den Altardienſt, nur dann, wenn man den Altar wirklich in den mittleren Hauptraum als an die feierlichſte Stätte des ganzen Gebäudes verlegte. Dies konnte man aber nirgends über ſich gewinnen; in Gebäuden, welche eigentlich kein Ende, ſondern nur einen Mittelpunkt und eine Peripherie haben, wurde ein beſonderes Ende in Geſtalt einer Niſche u. dgl. für den Altar eingerichtet und ſo für die Gemeinde die von anderen Kirchen her gewohnte Längenperſpektive hergeſtellt. Dieſer Widerſpruch benimmt den betreffenden Kirchen gewiſſermaßen die höhere Weihe; das ſchöne Gebäude und dann der Altarraum ſind zwei verſchiedene Dinge.

Abgeſehen hiervon iſt aber der Zentralbau eines ſo vollkommenen Abſchluſſes in ſich, einer ſo großen monumentalen Ausbildung fähig, daß ſelbſt die weniger geſchickten Löſungen dieſer Aufgabe immer ein hohes Intereſſe erregen[1]).

Für die Baptiſterien, welche hier vorweg zu behandeln ſind, behauptete ſich von frühe an die Form des einfachen oder des mit einem Umgang verſehenen, oben zugedeckten oder zugewölbten Achtecks, in deſſen Mitte der Taufbrunnen ſtand. Seltener kommt eine andere polygone oder die runde Form vor. An keinem des erſten Jahrtauſends zeigt die Außenſeite (jetzt) mehr als glatte Wände; die ganze, oft große Pracht war dem Innern aufbehalten. Auf künſtliche Beleuchtung berechnet, ſind die Räume meiſt ziemlich dunkel, nur durch eine Laterne und die offene Tür erhellt.

Das Baptiſterium beim Lateran in Rom (433—440) hat nichts Urſprüngliches mehr als ſeine Doppelſtellung von Säulen mit geraden Gebälken und die Mauern, nebſt der von zwei großen Porphyrſäulen geſtützten, in zwei halbrunde Niſchen auslaufenden Vorhalle (gegen den Hof). Mit dem echten ernſten Schmuck verſehen (wie wir ihn aus einer Zeichnung Giul. da Sangallos in der Barbe-

1) Die helle Beleuchtung durch Fenſter in zwei Geſchoſſen, die Sonderung der Haupt- und Nebenräume ſind Übertragungen des Baſilikenſchemas auf den Zentralbau, wodurch die chriſtliche Architektur ſich weſentlich von den antiken Vorbildern unterſcheidet.

rina kennen), würde es einen ganz anderen Eindruck gewähren als mit den Malereien des Sacchi und Maratti; ein kleiner mosaizierter Nebenraum und das prächtige Ornament grüngoldener Weinranken auf blauem Grunde in der linken Nischenkuppel der Vorhalle deuten noch an, in welchen Farben und Ornamenten das Gebäude prangen mochte (Durchmesser 10½ bez. 21½ m).

a Die Kirche S. M. Maggiore, einige Minuten außerhalb Nocera, ist vermutlich ein Baptisterium des 4. Jahrh., aus antiken Baustücken ohne besondere Sorgfalt zusammengebaut. Ein Kreis von gekuppelten Säulen trägt (ohne Zylinder) die mittlere Kuppel von 11 m Weite; der Umgang ist rings angewölbt; eine kleine Tribuna schließt sich daran. Von außen ganz formlos, gibt dieses Gebäude in besonderem Grade denjenigen Eindruck des Geheimnisvollen, durch welchen die damalige Kirche mit dem erlöschenden Glanz heidnischer Tempel und Weihehäuser wetteifern mußte.

b S. Giovanni in Fonte, das Baptisterium der Orthodoxen beim Dom zu Ravenna, ein Achteck von 11 m Weite (beg. vor 396), im Vollbesitz seiner Wandbekleidung und Mosaiken (diese vor 430), welche für das Ornament des 5. Jahrh. das wichtigste Denkmal sind; das letzte kenntliche Echo der pompejanischen Dekoration, die Flächen mit erhabenen Stuckfiguren (roh und wohl später) abwechselnd; das Gefühl vom Zusammenklang der Farben scheint das der schönen, freien Bildung und Einteilung der Zierformen zu überleben. Die Gliederung der Flächen erfolgte durch eine untere und eine obere Reihe von acht Wandbögen mit Ecksäulen (Komposita und ionisch); oben geht das Gebäude zu einer
c runden und ziemlich flachen Kuppel zusammen. — Das Baptisterium der Arianer (jetzt S. M. in Cosmedin), 6. Jahrh., Achteck mit später angebautem Schiff, ist eine genaue Wiederholung des vorigen.

d Das Baptisterium am Dom von Neapel, um Mitte des 5. Jahrh., Kuppel über quadratischem Grundplan, der Übergang durch gewölbte Nischen in den Ecken vermittelt, — die früheste Konstruktion solcher Art (aus der sassanidischen Architektur her-
e übergenommen; kommt später auch an S. Vitale in Ravenna vor).

Bauten dieser Art sind fast bei jeder bischöflichen und mancher großen Pfarrkirche erhalten oder (verbaut, in Trümmern oder urkundlich) nachzuweisen. Noch im 11. und 12. Jahrh. wurden Baptisterien neu gebaut, später dagegen die Taufen in die Kirchen selbst verlegt. Bei großen Umbauten der Kirchen ging das Baptisterium, wenn es zu nahe dabei stand, gewöhnlich zugrunde. Es mögen hier noch einige der spätern und spätesten genannt werden:
f am Dom von Torcello, einfaches Oktogon (der Dom selbst eine schlichte Basilika des 9. Jahrh., im Mittelschiff erneuert um 1008);
g vor dem Dom von Novara, achteckig mit Wandnischen und antiken

Säulen in den Ecken. — In Aſti das Baptiſterium bei Porta [a] di Aleſſandria mit engem achteckigen Mittelbau auf kurzen Säulen meiſt mit Würfelkapitälen und mit breitem wunderlich polygonen Umgang, wahrſcheinlich erſt 11. Jahrh.; das beim Dom mit faſt [b] gleich breitem Mittelbau und Umgang (11. Jahrh.?). — Neben der Hauptkirche von Chiavenna ein für uralt geltendes, überweißtes [c] Achteck. — Das Baptiſterium von Padua, runder Oberbau auf [d] viereckigem Unterſatʒ; 12. Jahrh., von hübſcher Wirkung (S. Sofia, [e] ein durch ſeine Apſis intereſſanter Bau des 11. und 12. Jahrh., mit gleichzeitiger Faſſade.) — Das Baptiſterium von Cremona, [f] vom Jahre 1167, obwohl für viel älter geltend; Achteck mit oberen Arkaden und Zeltdach, innen faſt lichtlos und nur intereſſant durch die Halbsäulenſtellung den Wänden entlang. (Durchmeſſer 20 m.)

Während bei den bisher genannten die äußere Dekoration höchſtens aus den einfachen Wandſtreifen und Bogenfrieſen des romaniſchen Stiles beſteht, ſo macht das achteckige Baptiſterium [g] von Parma, 1196—1216 durch *Bened. Antelami* erbaut (der Oberſtock eine Zutat aus gotiſcher Zeit), einen Übergang in die plaſtiſche Detaillierungsweiſe toskaniſcher Wandflächen. Nur iſt der Verſuch — mit Wandbogen am untern Stockwerk und vier Reihen Säulchengalerien darüber — nüchtern und ſpielend zugleich ausgefallen. Das Innere, 17,5 m weit, ſechzehnſeitig, unten Niſchen, dann zwei Galerien mit geradem Gebälk, ſpitʒbogige Lünetten und der Anſchluß der Kuppelgurte. Von den Baptiſterien von Piſa und Florenz, in welchen ſich jener toskaniſche Stil glanzvoll ausſpricht, wird unten die Rede ſein. — Das letʒte Baptiſterium, welches gebaut (oder doch nur ſo ſpät umgebaut) wurde, iſt das Achteck von Piſtoja, 1316—1359. [h]

Eine zweite Gattung von kleineren Gebäuden, welche als Zentralbauten geſtaltet wurden, kommt wenigſtens in einigen Beiſpielen vor: die Grabkirchen hoher Perſonen.

Das ſog. Grabmal der Kaiſerin Helena vor Porta maggiore [i] in Rom, in deſſen Ruinen jetʒt die Kirche S. Pietro e Marcellino eingebaut iſt, ſ. Teil I.

S. Coſtanza bei Rom, wahrſcheinlich als Grabmal zweier [k] Töchter Konſtantins d. Gr. erbaut; der innere Zylinder mit der Kuppel (von $11^1/_3$ m Spannung) auf zwölf Paaren von Säulen mit beſondern Gebälkſtücken und darübergeſpannten Bogen (roh, ausgebauchte Frieſe) ruhend; der Umgang ebenfalls rund mit moſaiziertem Tonnengewölbe (geſamte innere Lichtweite $22^1/_2$ m). Außen Reſte eines Peripteros.

Der ſog. Tempio della Toſſe bei Tivoli, urſprünglich ein [l] antiker Grabbau aus dem 4. oder 7. Jahrh., der etwa im 10. Jahrh.

zu einer chriſtlichen Kirche umgewandelt wurde. Außen achteckig, innen rund (11¾ m weit); unten durch acht abwechſelnd halbrunde und rechteckige Niſchen gegliedert, über jeder im Obergeſchoß ein großes Fenſter. Die Kuppel durch Überkragung horizontaler Steinlagen und darüber auffteigenden 16 Ziegelgurten gebildet, die ſich, wie beim Pantheon, zu einer kreisrunden Öffnung zuſammenſchließen (die Laterne Zutat aus ſpäterer Zeit).

Das Grabmal Theoderichs d. Gr. († 526), la Rotonda gen., vor a Porta Serrata zu Ravenna; außen polygon und wohl nie mit einer Säulenhalle verſehen, Erdgeſchoß im Innern kreuzförmig, das Hauptgeſchoß kreisrund; die flache Kuppel bekanntlich aus einem von Dalmatien hergebrachten Stein, 9 m im Durchmeſſer. Die Konzeption des Ganzen weiſt auf Vorbilder aus Zentralſyrien. Die geſamte Ornamentik deutet bloß auf antike Vorbilder, deren Bedeutung ein rohes Formgefühl mißverſtändlich umgeſtaltete. Manche Details (wie die Schildbogen über den rechteckigen Niſchenfeldern und die Konſolenanordnung zu ſeiten derſelben am Obergeſchoß) ſind Mißhandlungen aus ſpäterer Zeit, wo der Bau zur Kirche umgewandelt wurde. Die Freitreppen 1771 angebaut[1]).

b Dieſen Denkmälern ſchließen wir noch das der Galla Placidia in Ravenna an, jetzt SS. Nazaro e Celſo genannt (um 440); zwar ein lateiniſches Kreuz, aber durch die Erhöhung und Überkuppelung der Mitte (mit einem ſog. böhmiſchen Gewölbe) den Zentralbauten genähert. Im Innern durchweg mit Moſaiken bekleidet, das Äußere ein roher Ziegelbau, klein und unſcheinbar[2]).

Der eigentlichen Kirchen ſind unter den Zentralanlagen allerdings nur wenige bedeutende.

Das einfachſte Motiv zeigt der auf den Fundamenten eines Rundbaues aus guter Kaiſerzeit und Beibehaltung des urſprünglichen Plans etwa zu Ende des 4. Jahrh. höchſt wahrſcheinlich als Mittelbau des großen Viktualienmarktes errichtete und von Papſt Simplicius (468–482) dann für den chriſtlichen Kultus geweihte c Zentralbau S. Stefano Rotondo auf dem Cölius zu Rom. Ein innerer Säulenkreis von 22 m Weite mit höchſt rohen ioniſchen Kapitälen und Architrav darüber trägt den zylindriſchen Oberbau, wozu er im Verlauf der Zeit einer halbierenden Zwiſchenmauer

---

1) Der Porphyrſarg, beim Sturz der Oſtgoten der Gebeine beraubt, jetzt im Museo * Bizantino, war früher an dem ſog. Pal. del Re Teodorico eingemauert, einem Reſt des alten Königspalaſtes, von deſſen ehemaliger Hauptfaſſade (nach dem Meere) ein Moſaik in S. Apollinare Nuovo (r. am Eingang) ein phantaſtiſches Bild ** gibt. — Von einem anderen Palaſt des Theoderich, vor Terracina, iſt noch eine mächtige Mauer des weiträumigen Korridors, mit breiten Pilaſtern, erhalten.

2) Dieſelbe Form muß die Apoſtelkirche zu Konſtantinopel gehabt haben, die nach Euſebius abſichtlich als Kaiſergruft erbaut geweſen zu ſein ſcheint.

auf zwei Säulen und drei Bogen als Unterstützung bedurfte. Ein ursprünglicher äußerer Säulenkreis mit Archivolten, von 43 m Durchmesser, ist seit der Restaurierung durch Nikolaus V. (1453) mittelst dazwischengezogener Mauern zur Grenze des jetzigen Kirchenraumes geworden; der zweite Umgang wurde in seiner jetzigen Gestalt erst durch die Adaptierungsbauten unter Simplicius und Theodor I. (642—649) geschaffen. Es sind lauter weite Räume, nicht auf Wölbung, sondern auf flaches Eindecken berechnet. Der Altar unter dem hohen Mittelraum ist modern.

a Die Kirche S. Lorenzo in Mailand[1]), über den Resten eines römischen Baues, vielleicht nach dessen Grundplan vor 451 entstanden, wurde sie zwischen 552 und 569 unter Einfluß der Sophienkirche und von S. Vitale in Ravenna neu erbaut, als Schöpfung eines den damaligen longobardischen Bauten fremden Stils. Nach dem Brande von 1071 erlitt nur die Kuppelkonstruktion wesentliche Änderung. Im Innern trotz der freudlosen Detailformen des letzten Umbaues (Ende 16. Jahrh.) eines der schönsten und einflußreichsten Bauwerke Italiens (wie seine Aufnahme durch Giul. da Sangallo, seine Nachbildungen in Leonardo da Vincis Zentralbaustudien, und der Einfluß beweist, den er auf die Konzeptionen Bramantes und seiner Schule — Kuppelraum des Doms zu Pavia und ursprünglicher Entwurf für S. Peter — geübt hat). Vor allem gewinnt die Nische (Exedra) hier Bedeutung; sie ist nicht ein bloßer isolierter Halbzylinder mit Halbkuppel, sondern ein durchsichtiger einwärtstretender Bau von einer untern und einer obern Säulenreihe, welche in den untern und den obern Umgang des Kuppelraumes führen. In dem früheren Bau war der Raum unter der Kuppel (von 24 m Spannweite) quadratisch; erst über der Empore ging er ins Achteck über. Der volle Rhythmus dieser Bauweise war daher noch ausgesprochener als jetzt[2]). An glänzendem per-

1) Dem Verf. (s. Gesch. d. Renaiss. in Italien, S. 115) erscheint dieser Bau dem Grundplan nach, welcher hier entscheidet, noch immer als ein Palast- oder Thermenraum Maximilians des Herkulischen, um 300; unter Galla Placidia eingeweiht zur Kirche.

2) Die jetzige Kirche wurde im 11. Jahrh. bereits stark erneuert, doch mit genauer Beibehaltung des Grundplanes; korinthische Kapitäle des Urbaues hat man dabei als Basen benutzt. Ein neuer, gleichfalls an den alten Grundplan sich anschließender Umbau erfolgte um 1573 unter S. Carlo Borromeo durch Martino Bossi. Von den drei Anbauten ist S. Sisto als Grabkapelle zwischen 512 und 518 erbaut; S. Aquilino (rechts) entstand als fürstliche Grabstätte im 5. oder 6. Jahrh. (am Äußern die früheste Zwerggalerie); S. Ippolito (hinten) gleichfalls als Grabkapelle um 480 entstanden, wurde beim Neubau von S. Lorenzo durchgreifend erneuert: die Ecksäulen teils korinthisch, teils komposit, ein Wechsel, der auch in den Diokletiansthermen vorkommt. Für einen früheren Ursprung des ganzen Baues würde u. a. sprechen die noch recht gute Bildung der korinthischen Kapitäle und das Vorkommen einer nackten, auf einem Bock reitenden Bacchantin in den Verzierungen jener prachtvollen Türeinfassung (auf der linken Seite). Unter Galla Placidia wäre ein solcher Scherz von solcher Seite nicht mehr geduldet worden. — Im Anschluß

spektivischen Reichtum können sich wenige Gebäude mit diesem messen, ja es dürfte einer der herrlichsten Innenräume der Welt sein, so gering auch die Wirkung seiner Einzelformen ist. Es ist die stille Größe vollendeter Raumentfaltung, die über alle Mängel der Ausführung ihren sieghaften Zauber walten läßt. Nach außen stellt der Bau ein ruhiges Quadrat dar, indem die vier Ecken mit turmartigen Massen ausgefüllt sind.

In Ravenna ist das weitaus wichtigste Gebäude dieser Gattung a das berühmte Achteck San Vitale, in der letzten Ostgotenzeit erbaut, zu Anfang der byzantinischen Herrschaft ausgeschmückt (Mitte des 6. Jahrh.). Verwandt mit zentralen Kirchen des Orients, mit oberm und unterm Umgang, dessen acht einzelne Seiten mit Stellungen von je zwei Säulen im Halbrund auswärts treten; die Kuppel (von 15,7 m Weite) der Leichtigkeit wegen aus tönernen Hohlkörpern (Amphoren) konstruiert, leider jüngst mit dem ganzen Oberteil der Wände mit einer reichen Scheinarchitektur übermalt, die Tribuna als besonderer Ausbau durch den Umgang hindurchgelegt (die jetzige Vorhalle mit zwei runden Türmen nach neueren Forschungen wohl die ursprüngliche); die Außenmauern schlicht. Äußerer Durchmesser 32½ m. Der Eindruck reich, aber unruhig; das Auswärtstreten der Säulenstellungen bezweckt eine perspektivische Scheinerweiterung, welche erst wieder im Barockstil des 17. Jahrh. ihresgleichen findet. Der untere Teil der Wände und der Fußboden sind oder waren auf das kostbarste inkrustiert. (Reste altchristlicher Stuckdekoration in einem der dreieckigen Räume zwischen Oktogon und Vorhalle; Spuren schöner Marmoreinlagen im nördlichen Teil des Umganges, Erdgeschoß.)

Einen anderen Nachklang byzantinischen Zentralbaues gewährt b S. Fosca auf Torcello bei Venedig (Kuppelweite 9 m); als lebensfähiges Motiv für große Binnenräume verdient sie die Beachtung der Architekten. — In den ältern kleinen Kirchen Venedigs selbst zeigt sich ein merkwürdiges Schwanken zwischen den beiden Systemen; es sind kurze Basiliken mit einer Kuppel über der Kreuzung, Tonnen- c und Kreuzgewölben in den Schiffen; S. Giacometto di Rialto, angeblich von 520, ist jedenfalls das älteste dieser Kirchlein, die Bauform als solche reicht aber bis ins 15. Jahrh. hinunter.

d S. Tommaso in Limine, bei Bergamo (9. Jahrh.), ist wieder ein einfacher Rundbau; Zylinder mit Kuppel auf Säulen; runder zweigeschossiger Umgang mit hinausgebauter Tribuna.

e Der alte Dom (la Rotonda) zu Brescia, nicht vor 897, wahrscheinlich aber erst um 1000 als Winterkathedrale (nicht Taufkirche)

---

an die drei Kapellen bei S. Lorenzo sei hier auch der kleine merkwürdige Zentralbau (v. J. 879) erwähnt, der sich in S. Satiro zu Mailand an das linke Querschiff anschließt (das Äußere lombardische Frührenaissance).

an Stelle einer älteren Basilika erbaut, von der noch die dreischiffige Krypta mit Querschiff übrig ist (ihre architektonischen Details, Kapitäle u. dgl. weisen sie dem 5.—7. Jahrh. zu). Innerer Kuppelraum von 19 m Weite auf acht Pfeilern mit rundem, über dem Niveau des Mittelraumes beträchtlich erhöhtem, kreuzgewölbtem Umgang (7 m weit). Der sehr sonderbare Anbau, der als Chor und Nebenkapellen dient, ist vielleicht noch auf die ältere basilikale Anlage zurückzuführen.

a S. Sepolcro in Bologna, der Gruppe von sieben kleinen Kirchen, welche zusammen S. Stefano heißen, angehörig, neuerlich gut restauriert, wohl noch ein Bau des 1. Jahrtausends, eine der im ganzen Abendlande vorkommenden polygonen Heiliggrabkirchen, als Stationen der nach Palästina pilgernden Tempelritter meist mit Kommenden des Ordens verbunden. Um einen zwölfeckigen Kuppelraum zieht sich ein unregelmäßiger unterer Umgang mit Gewölben, und ein oberer mit Sparrendach; die sieben antiken Marmorsäulen, welche an den Stützen vorkommen, mögen schon einer frühern Gestalt des Baues gedient haben; die übrigen fünf Stützen sind einfache dickere Backsteinsäulen. An den Außenwänden sind hier und da durch Stellung der Backsteine einfache lineare Verzierungen erzielt, wie sie auch an nordischen Bauten des 1. Jahrtausends vorkommen.

b S. Sepolcro in Pisa, ebenfalls eine h. Grabkirche aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. Hohes Achteck von 9 m Durchmesser, mit Pfeilern und Spitzbogen, von steilem Kegeldach gekrönt, mit achtseitigem niedrigen Umgang (7 m weit), die Fenster noch rundbogig. Alle Details für Pisa auffallend schlicht. Gegenwärtig großenteils erneuert; der Glockenturm von *Diotisalvi*. Ähnlich, nur kleiner, graziöser und ohne Umgang: c S. Agata, die Außenwände fast in voller Breite durch dreigekuppelte Rundbogenfenster mit Blendbogen darüber ausgefüllt.

d S. Angelo zu Perugia, wohl noch aus dem ersten Jahrtausend; ein Sechzehneck. Über 16 (spätkorinthischen) Säulen erhebt sich der Zylinder 14½ m weit; aus acht Ecken springen Bogen hervor gegen die Mitte und tragen das Dach; ebenso tragen sechzehn von Wandpilastern aus gegen den Zylinder hinaufsteigende Bogen das Dach des Umganges. Ohne die modernen Zutaten würde dieses sehr glücklich gedachte Gebäude mit seinem ausschließlichen Oberlicht (durch die Fenster des Zylinders) eine bedeutende Wirkung machen.

e Endlich S. Sofia in Benevent, im 8. Jahrh. unter byzantinischem Einflusse erbaut. Eine 6 m weite mittlere Kuppel, auf Säulenarkaden, die ein Sechseck bilden, wird von zwei Umgängen umschlossen; der innere ist durch zehn Säulen und sechs kleinere Kuppeln begrenzt, der äußere von kreisrundem Umfang von zwölf über unregelmäßigen Vierecken angeordneten Kreuzgewölben über-

deckt. Säulen und Kapitäle (korinthiſch und kompoſit) ſind antik, das übrige Detail ermangelt jeder architektoniſchen Durchbildung. Ein anſtoßender Kreuzgang (Beginn des 11. Jahrh.) zeigt Anklänge an mauriſch-normanniſche Konſtruktionsformen, gehört aber im Detail dem frühromaniſch-lombardiſchen Stil an.

Bei all dieſen Gebäuden des erſten Jahrtauſends, mit ihren Säulen und andern Fragmenten aus dem Altertum, trägt eine hiſtoriſche Ideenverbindung, ſelbſt in unbewußter Weiſe, ſehr viel zur Wertſchätzung bei. Es iſt ein Weltalter, das die Erzeugniſſe eines andern zu ſeinen neuen Zwecken aufbraucht; eine Kirche, der unſere Phantaſie einen geheimnisvollen Nimbus gibt und deren Andenken mit der ganzen europäiſchen Geſchichte unlösbar durcheinander geflochten iſt. Dieſen mitwirkenden Eindruck elegiſcher Art möge man von dem künſtleriſchen getrennt halten. Es handelt ſich eben doch um lauter zuſammengeſetzten Notbehelf, deſſen Ganzes nie einen wahrhaft harmoniſchen Eindruck machen kann. Wohin mußte es ſchon im 5. Jahrh. in Italien gekommen ſein, wenn man für die ravennatiſchen Kirchen, in Ermangelung antiker Bruchſtücke, die Säulen und Kapitäle aus der Gegend von Konſtantinopel fertig holen ließ? Selbſt die baulichen Kombinationen und Ideen kamen, wie erwähnt, teilweiſe von Oſten her.

Und doch lebt neben der Barbariſierung der größern Bauformen ein Reſt ſchöner Einzelbildung weiter in Geſtalt des **Ornamentes,** das bis ſpät in das frühchriſtliche Mittelalter den Anſchluß an die Antike — zum mindeſten in Rom — nicht aufgibt und ſelbſt in den eigenen dorther abgeleiteten Motiven einen Reſt ihres Gefühls für Maß und Harmonie bewahrt. Abgeſehen von der Sarkophagſkulptur (ſ. dieſe unter „Skulptur"), ſind uns manche Beiſpiele davon aus den römiſchen Baſiliken erhalten. So eine der reichſkulpierten Spiralſäulen mit ſchönem Kompoſitkapitäl von der alten Konfeſſion
a von St. Peter (4. Jahrh., 1. Kap. rechts); einige bloß mit Ornament
b bedeckte Felder an der Holztüre von S. Sabina (5. Jahrh.); die aus dem 6. Jahrh. ſtammende Umſchrankung des Presbyteriums in
c S. Clemente (bei ihrer Umſtellung im 12. Jahrh. überarbeitet) und zwei von einem Altarciborium derſelben Zeit übrige Säulen mit rebenumſponnenen Schäften und byzantiniſierenden Kapitälen (jetzt am Grabmal Venier im linken Seitenſchiff verwendet); mehrere Platten von Chorſchranken aus dem 7. und 8. Jahrh. mit teils durchbrochenen Linien-, teils vollen Rankenfüllungen, jetzt in der
d Vorhalle in S. M. in Traſtevere eingemauert, und andere der gleichen Epoche, die bei der jüngſten Wiederherſtellung von S. M.
e in Cosmedin zum Vorſchein gekommen ſind (teils in der Kirche, teils im 1. Geſchoß der Vorhalle aufgeſtellt, teils bei der Rekon-

struktion von Chorus und Lettner verwendet); die Ornamente an
und in der Kapelle des h. Zeno in S. Prassede (7. und 9. Jahrh.); a
eine Anzahl von Chorschranken aus dem 9. Jahrh., die bei den
jüngsten Arbeiten in S. Sabina aufgefunden wurden (am Beginn b
des linken Seitenschiffs aufgestellt); Reste einer Kanzel (9. Jahrh.)
in S. Elia bei Nepi von großem Reichtum der Dekoration; der c
Altar des h. Savinus (10. Jahrh.) mit Motiven römischer Grab-
cippen in S. M. del Priorato zu Rom; die mit Ranken und d
Vögeln gezierten Türpfosten an S. Saba (11. Jahrh.), jene am e
Hauptportal von S. M. in Cosmedin von *Johannes de Venetia* f
(nach 1088, mit überaus rohen Evangelistensymbolen); und am
Seitenportal von S. M. in Trastevere (Anfang des 12. Jahrh.); g
der aus den Platten einer ehemaligen Ikonostasis (Lettner) zusammen-
gefügte Altar von S. Silvestro auf Monte Soratte und der h
Lettnerabschluß (Pergula) von S. Leo in Leprignano (Sabina), i
von der Wende des 11. zum 12. Jahrh.; eine Deckplatte mit Fischen
und Wundertieren im Museum zu Grottaferrata; endlich die k
Reste eines Altarvorsatzes, sowie einer reichen Kanzel mit mannig-
fachem linearen und Pflanzenornament aus der Zeit Paschalis II.
(1099—1118) im Dom zu Ferentino, wohl vom *Magister Paulus* l
(S. 26 k, 27 n und 25 Mitte)[1]).

---

1) In Ravenna sind derartige Gegenstände meist aus älterer Zeit und nicht mosaiziert, dagegen merkwürdig als späte Urkunden der antiken plastischen Dekoration. In S. Apollinare in Classe: die Abschlüsse der Rundbank der Tribuna, * entlehnt vom Bischofsstuhl des heiligen Damian († 705); das Altartabernakel des h. Eleucadius am Ende des linken Seitenschiffes (806—816); beide Werke mit schon kalligraphisch leblosen Zieraten. — In S. Agata: der runde Ambo, spätrömisch. — Im ** Dom, Chorumgang: die beiden abgesondert eingemauerten Hälften des runden Ambons *** aus der Zeit des Erzbischofs Agnellus (556—569) mit flachen Tierfiguren in lauter viereckigen Feldern, schon sehr roh; in der Sakristei der elfenbeinerne Bischofsstuhl des heiligen Maximian (546—556), s. u. Skulptur. — In SS. Nazaro e Celso (Galla † Placidia): der Altartisch aus dünnen Alabasterplatten, weniger wegen der unbedeutenden Reliefs merkwürdig, als weil er auf Erhellung durch hineingestellte Lampen berechnet war. — In S. Apollinare Nuovo der besterhaltene Ambo, auf †† vier Säulen, mit reichem römischen Detail in barbarischer Anwendung, und die frühchristliche Einrichtung in der Capp. Sancta Sanctorum (letzte Kap. 1.). — In S. Giovanni e Paolo die Reste eines reich skulptierten Ambos mit derben flachen †* Reliefs, aus dem Jahre 597. Die Chorschranken im Dom von Torcello rühren †** wohl von der Restauration d. J. 864. Auch die beiden Ambonen und das kleine Sacellum (an einem Pfeiler links) in S. Marco zu Venedig gehören eher dem § Kreise dieser ravennatischen Dekoration an als der römischen (die Chorabschrankung ebendort erst von 1394). Leblose plastische Verzierung und Vergoldung, aber kein Mosaik; die Steingattungen sind an sich selbst schon kostbar genug. — An dem mit Relieffiguren versehenen und (nach den alten Spuren neu) bemalten Tabernakel des Hochaltars in S. Ambrogio zu Mailand stammen nur noch die vier Säulen §§ mit den rohen Kapitälen von dem ursprünglichen Werk des 9. Jahrh., alles andere ist Zutat vom Ende des 12. oder Beginn des 13. Jahrh. Die älteste Künstlerinschrift eines Marmorarius Andreas aus der Zeit Sergius I. (687—701) trägt der Ambo in S. M. della Misericordia zu Ancona. §*

Der Schutt Roms war damals unermeßlich reich an kleinern
Bauſtücken aller Art, die jedem zu Gebote ſtanden. Aus ſteinernen
und tönernen Konſolen, Simsfragmenten, Kaſſetten uſw. entſtand
a im 10. Jahrh. die ſog. Caſa di Pilato oder di Rienzi. Außer-
dem aber gab es Marmor- und Porphyrſäulen und Fragmente ſolcher,
auch vielen grünen numidiſchen Marmor und Giallo antico; und es
gab eine Menge Platten von koſtbaren Steinen, mit welchen einſt
die Wände der Paläſte belegt geweſen waren. [Dieſe letztere Art
der Wanddekoration war im Oriente für die Sanktuarien der Kirchen
frühe wieder in Anwendung genommen worden. Einzelne, jedenfalls
durch byzantiniſche Vorbilder bedingte Beiſpiele davon haben ſich
b auch in Italien erhalten: in Reſten der Wandbekleidung in S. Gio-
c vanni in Fonte und S. Vitale (Umgang) in Ravenna, in der
d Verkleidung der Unterwand der Apſis im Dom zu Parenzo mit
einer aus Marmor, Porphyr, Serpentin, Onyx, Perlmutter und Email-
maſſe zuſammengeſetzten Moſaik (gleichzeitig mit dem Baue des
6. Jahrh.), in den Reſten einer ähnlichen Apſisverkleidung in S.
e Sabina zu Rom, die jüngſt zum Vorſchein kamen, und einem Fries
von Kreuzen, Disken, Spiegeln verſchiedener Steinarten über den
Säulenarkaden derſelben Kirche (5. Jahrh.), endlich aus ſpäterer
Zeit (zweite Hälfte des 12. Jahrh.) und in größerem Umfang in der
f Verkleidung der Wände mit Marmorintarſia in der Capp. Palatina
g zu Palermo und im Dom von Monreale.] Die Reſte zerſchnitt
man und ſetzte daraus neue Zeichnungen zuſammen; die zu Scheiben
geſägten Porphyrſäulen pflegten die Mitte der zu verzierenden
Fläche einzunehmen, das übrige wurde mit gelbem, grünem und
weißem Marmor ausgelegt, das Ganze mit antiken Muſtern nach-
gebildeten Rahmen, Profilierungen, Geſimſen uſw. verſehen. Die
der Skulptur und der plaſtiſchen Ornamentik wenn nicht unfähig
gewordene, doch entwöhnte Kunſt ergeht ſich in einem angenehmen
mathematiſchen Linienſpiel, im Wechſel bunter Flächen. Das in-
zwiſchen ſehr emporgekommene Moſaik half mit Farben und zumal
mit Gold nach; doch blieb der Stein in Rom immer das Vor-
herrſchende, und dieſe Dekoration iſt daher ſchon von Anfang an
etwas anderes als die ſarazeniſche oder moreske, welche ſich
weſentlich auf Glaspaſten beſchränkt. Die Gegenſtände, um welche
es ſich dabei handelt, ſind Fußböden, Türgewände, Biſchofsthrone,
Leſepulte (Ambonen, Analogien), Kanzeln, Altäre, Schranken und
Einfaſſungen von Chören, endlich Säulen für die Oſterkerze.

Der Urſprung dieſer Art Dekoration geht auf den Orient, und
ſehr wahrſcheinlich auf jene byzantiniſchen Künſtler zurück, die
Abt Deſiderius um die Mitte des 11. Jahrh. nach Monte Caſſino
berufen hatte. Dorther verbreitete ſich die neue Art Ornamentation
gleichmäßig nordwärts bis Rom und ſüdwärts bis nach Sizilien.

Während aber in Süditalien das byzantinische Ornament für den plastischen Teil stets vorherrschend blieb, daneben jedoch schon frühe koptisch-arabische und normannische Elemente in der Flächendekoration die Oberhand über die antikisierend byzantinischen gewinnen (s. die unterital. Arbeiten dieser Art bei der normannisch-sizilischen Arch.), kommt in Rom darin der Einfluß der heimischen Antike zur Geltung und gönnt namentlich in dem musivischen Flächenornament selbst nach Einbürgerung der Glaspasten aus dem Süden den dort herrschenden Strömungen keine Verbreitung, läßt sich vielmehr auch hierin von den Vorbildern altrömischer Mosaikkunst bestimmen.

Dieser „kleine Anfang von Renaissance“, der auf Dekorationsarbeiten beschränkt blieb und die Architektur im großen nicht berührte, führt den Namen Cosmatenkunst, von zwei Gliedern der jüngsten der drei Familien, an die sich die Ausübung der dekorativen Skulptur in Rom und Umgebung länger als zweihundert Jahre hindurch bis zur ersten Hälfte des 14. Jahrh. knüpft. Sie beginnt mit *Magister Paulus* (S. 23 l) und zwei Generationen von Söhnen (c. 1090—1180), setzt sich in der Schule der *Ranucci* durch vier Generationen fort (c. 1135—1209), um in der des Meisters *Laurentius* bis auf seine Urenkel herab sich auszuleben (1150—1332). Außerdem sind von *Petrus Vassallettus* und seinem Sohne (c. 1180 bis 1263), von *Andreas,* Vater und Sohn, *Petrus Oderisi* und andern Meistern bezeichnete Werke erhalten, die sich nach dem heutigen Stande unserer Kenntnisse in keine der obigen Künstlerdynastien einreihen lassen. — Bei dem Reichtum des Vorhandenen muß sich die folgende Aufzählung mit dem Bedeutendsten davon genügen lassen.

Von den unzerstörbaren Fußböden aus jenen harten Steingattungen, die in mehr oder weniger bedeutenden Resten und Ausdehnung noch erhalten sind, gehören alle der Technik, viele auch dem Gegenständlichen nach noch der antiken Tradition der Mosaikkunst (als Opus tessellatum, vermiculatum und Opus sectile) an, freilich in viel weniger vollendeter Herstellung. So zwei der ältesten in der Abtei Pomposa (1036) und in der Badia S. Stefano zu Carrara (bei Padua, 1027) mit Tierbildern, schwarz auf weißem Grund, im Dom zu Pesaro vom Ende des 12. Jahrh. (Tierbilder und Szenen des trojanischen Krieges), im Dom zu Cremona (Kampf der Tugenden und Laster nach der Psychomachie des Prudentius), in S. Michele (Labyrinth und Monatsdarstellungen) und S. Pier in ciel d'oro zu Pavia (Kampfszenen, nach 1132) und der Krypta von S. Savino in Piacenza (Tierkreis, Monatsdarstellungen, mythologische Bilder, 12. Jahrh.), im Dom zu Aosta (Monatsdarstellungen) und Novara (alttestam. Szenen), in S. Giovanni Evang. in Ravenna (Tierbilder, Szenen der Artussage, von 1213), in S. Prospero zu Reggio (Zodiacus und Jahreszeiten, Ende des

a b c d e f g h i

a 12. Jahrh., ins Muſeo übergeführt), in S. Benedetto bei Mantua
1152 (Kardinaltugenden mit ihren den Beſtiarien entlehnten Fabel-
b tieren), im Dome zu Otranto (1166, Zodiacus, Monats- und Tier-
bilder, altteſtamentliche Szenen, Artus- und Alexanderſage), das
vollſtändigſte Spezimen der Gattung.

Von den eigentlich cosmateſken (fälſchlich als Opus alexandri-
num bezeichneten) Fußböden enthält jede ältere und auch manche
ſonſt moderniſierte Kirche Roms ein Stück, wenigſtens im Chor
c (S. Cecilia, S. Aleſſio, S. Criſogono, SS. Giovanni e Paolo, S. Gre-
gorio, S. Praſſede und viele andere). Die reichſten ſind mehr oder
d weniger ſicher und zwar ſpät datiert: der in S. M. in Cosmedin
e (voll. 1123), der prachtvolle von S. M. Maggiore (um 1150), beide
genaue Nachbildungen des von byzant. Arbeitern um 1070 in Monte-
f caſſino ausgeführten Fußbodens, der von S. M. in Traſtevere
g (etwas früher), der ſehr reiche in der Vorderkirche von S. Lorenzo
fuori le mura (vielleicht erſt um 1220). Im Detail Teppichmuſtern
ähnlich, doch als Ganzes anders komponiert, geben ſie deutliches
Zeugnis davon, welchen Wert die Kirche von jeher auf ſchöne
Fußböden gelegt hat. Zu einer Zeit, da die Kunſt ſich noch an
das Material halten, durch Goldgerät, Prachtgewebe und Moſaiken
den Eindruck des Heiligen und Außerweltlichen hervorbringen
muß, weil ſie die ewige Form nicht mehr oder noch nicht ſchaffen
kann — zu einer ſolchen Zeit gebührte auch dem Fußboden, der
ja ein geweihtes Aſyl bezeichnete und den Schauplatʒ für die
heiligſten Begehungen ausmachte, eine Ausſtattung, die ihn von
dem profanen Draußen auf das ſtärkſte unterſchied.

h Außerhalb Roms bewahren die Abteien von Grotta ferrata
und Montecaſſino noch Reſte der urſprünglich von byzantini-
ſchen Künſtlern ausgeführten Fußböden (von Beginn und der Mitte
i des 11. Jahrh.); vollſtändige Fußböden ſind erhalten im Dom zu
k Ferentino von *Mag. Paulus* (c. 1116), in der Abteikirche von
l Farfa von *Ranucci* (vor 1143), im Dom zu Cività Caſtellana,
m zu Terracina (ein prachtvoller mit eingeſtreuten Tier- und
n Drachengeſtalten), in S. M. di Caſtello zu Corneto (c. 1166),
o und im Dom zu Anagni von Cosmus I (c. 1224). In der Kathe-
p drale zu Spoleto ein zu gutem Teil aus den Beſtandteilen der
q alten Ambonen zuſammengeflickter. Sonſt haben auch S. Vitale
r in Ravenna, S. Marco in Venedig (vor 1040), die Dome von
s Torcello (1008) und Murano (1140) ſowie S. Niccolò zu Bari
(Reſte im Chor, vor 1105) prächtige Steinmoſaikfußböden. Doch
herrſchen andere Motive und Steinarten vor, die ihre direkte Ab-
ſtammung von byzantiniſchen Vorbildern beweiſen.

Andere ſteinerne Schmuckſachen finden ſich in folgenden
Kirchen zu Rom:

S. Agnese fuori le mura: Wandbekleidung und Sitz im Chor a (7. Jahrh.); Altar einer Nebenkapelle. — S. Antonio: Portal (1269). — S. Cecilia: der Altartisch; sein Tabernakel erst vom Ende des b 13. Jahrh. — S. Cesareo: der Hauptaltar, ein reicher Bischofsstuhl c mit gewundenen mosaizierten Säulen, ein Pult, reiche Chorschranken, und eine Kanzel mit Balustersäulen auf Tiergestalten — eine der bedeutendsten Kirchen hierfür. — S. Clemente und S. Giorgio d in Velabro s. S. 5 a u. h. — S. Lorenzo fuori le mura: e das Pult (Ambo) rechts, das herrlichste unter den vorhandenen; die Brustwehren und der Bischofsstuhl (1251) in der hintern Kirche ebenfalls vom zierlichsten Cosmatenstil; der Altar vom Jahre 1148. — S. M. Araceli: willkürlich getrennte und neu zusammenge- f setzte Pulte, von den Cosmaten *Laurentius* und *Jacobus* (c. 1200); im linken Querschiff die Ara. — S. M. in Cosmedin: Boden, g Bischofsthron, zwei Pulte im Auftrag des Kardinals Alphanus († 1123) verfertigt, dessen Grab in der Vorhalle interessant, weil darin schon der Keim für die spätere Ausbildung des Cosmatengrabmals im gotischen Stil enthalten ist (s. diese weiter unten). Das Altartabernakel viel später (1315 von Adeodatus), ebenso der Osterkerzenleuchter (c. 1286 Fra von Pascale). Chorus und Lettner unter Benutzung der Reste der ursprünglichen vom Ende des 8. Jahrh. neu aufgerichtet. — SS. Nereo ed Achilleo: Pult, Schranken h mit vier Kandelabersäulen darauf, Bischofsstuhl und Fußboden im Chor. S. Paolo fuori: der Osterkerzenleuchter, von *Niccolò di* i *Angelo* und *Pietro Vassalletto* (c. 1180), mit zahlreichen rohen Reliefs aus dem Leben Christi, ohne Mosaikenschmuck. — Geringere Reste in S. Balbina, S. Pancrazio, S. Saba (datierter Türsturz k des Cosmaten *Jacobus* von 1205) usw. (Über die Mosaiken der Cosmaten s. unter Malerei.)

Ferner in folgenden Städten des Kirchenstaates: in S. Lucia l zu Gaeta Reste der Chorschranken (1020); in Rocca di Cave m bei Palestrina ein Altarvorsatz von *Mag. Paulus*, vom Jahre 1093, das älteste bez. und dat. Werk der Cosmatenkunst; im Dom zu n Ferentino ein ähnlicher Vorsatz, wohl vom selben Meister (1106 bis 1113 s. S. 23 l); in der Abteikirche zu Grotta ferrata o Reste eines Lettners und Altars, datiert 1132; in S. M. di Castello p zu Corneto die Fassadendekoration (1143) von *Nicc. Ranucci* und das Altartabernakel (1166) von *Giov.* und *Guittone Ranucci*, der Ambo (1209) von *Giov. di Guittone;* in der Kathedrale von q Segni Arbeiten von *Petrus Vassellettus* (1186); in San Vittorino r (Abruzzen) Ambo von *Petrus Amabilis* (1197); im Dom zu Anagni s ein Osterkerzenleuchter (c. 1260) und eine Kathedra (1263) aus S. Andrea, jetzt im bischöflichen Museum aufbewahrt, beide von t *Vassellettus*, dem Sohn; in Argentella (bei Palombara) Reste u

a von Lettnerschranken; in S. Pietro zu Toscanella desgleichen;
b im Dom zu Cività Castellana Chorschranken von *Drudus* und *Luca*, Sohn *Cosmas* I. (2. Hälfte des 13. Jahrh., jetzt in der Sa-
c kristei). Selbst das gotische S. Francesco in Assisi wird um 1250 noch mit Altar, Kanzel (Unterkirche) und Bischofsthron (Oberkirche) im Cosmatenstil dieser Epoche ausgestattet.

Die einzige wahrhaft architektonische Blüte, welche diese Dekoratorenschule hervorbrachte, sind ein paar Klosterhöfe mit kleinen Bogen auf gekuppelten Säulchen, innen flachgedeckt oder gewölbt. Sie gehen in der Anlage auf frühromanische Muster
d zurück, deren ältestes in Rom an S. Saba noch teilweise erhalten ist: ganz roh in Backstein ausgeführt (noch 11. Jahrh.). Eine zweite
e Gruppe, bestehend aus den Klosterhöfen von SS. Quattro Coro-
f nati (wahrscheinlich schon 1112), S. Lorenzo fuori (1187) und S.
g Vincenzo alle tre Fontane (c. 1150) sowie von S. Cecilia (2. Hälfte des 12. Jahrh.) zeigt nur erst ausnahmsweise gekuppelte Säulchen, dagegen schwere Würfelkapitäle und keinen dekorativen Schmuck. Eine dritte Gruppe, während des ersten Viertels des 13. Jahrh. erbaut, steht schon den Kreuzgängen von S. Paul und dem Lateran näher: gekuppelte Säulen mit glockenförmigen Kapitälen und Blattornament, beginnender Skulpturschmuck an Arkaden und Fries, weniger gedrückte Verhältnisse zeichnen sie aus. Es
h sind die Klosterhöfe von S. Cosimato (c. 1200—15), der größte
i aller römischen von S. Sisto (1216—20, Bruchstück), von S. Sabina (1216—25), in dessen baulichem Detail sich der Einfluß der frühgotischen Zisterziensergründungen in der römischen Provinz verrät,
k endlich von S. Scolastica zu Subiaco (beg. 1210—15 durch *Jacobus Laurentii*, voll. bis 1235 durch dessen Sohn und Enkel), schon mit gewundenen Säulchen und einigem Mosaikschmuck. Aber
l erst in den rosenduftenden Klosterhöfen des Laterans und der
m Abtei S. Paul sind die antiken Formen sowohl durch Anwendung des prachtvollsten Mosaikschmuckes als durch gemeißelte Marmorzieraten zu einer neuen und ganz eigentümlichen Belebung gediehen (der erstere 1222—30 von *Vassallettus* Vater und Sohn, der von St. Paul c. 1220—41 von *Petrus de Capua* beg., von *Magister Petrus* voll.). Unmittelbarer als in all den Basiliken dieser Zeit, welche ältern Vorbildern nachfolgen, spricht sich hier der Formengeist der Epoche Innocenz' III. aus. — Ähnlich der Kloster-
n hof in der Abtei von Sassovivo (bei Foligno), 1229 von Meister *Pietro di Maria* vollendet. Die Vorhalle des Domes von Cività
o Castellana zeigt das gleiche Zurückgehen auf klassische Vorbilder, verbunden mit zierlicher Mosaizierung. Das Hauptportal inschriftlich von dem Cosmaten *Lorenzo* und seinem Sohne *Jacopo* (c. 1200), das rechte Seitenportal von letzterem, die erhöhte Mittel-

arkade des Portikus (und wohl auch dieſer) von *Jacobus* und deſſen Sohn *Cosmas* I., voll. 1210. — Die letzten Cosmaten arbeiteten im gotiſchen Stil, wovon bei Gelegenheit.

Es läßt ſich nicht leugnen, daß die italiſche Kunſtübung ſich mit dieſem anmutigen Spiel von Material und Farben begnügt, gleichzeitig mit den größten Fortſchritten der nordiſchen Architektur. Dieſe von Vernützung antiker Bauſtücke faſt ſeit Anfang an abgeſchnitten und, was mehr heißen will, von einem andern Geiſte getragen, hatte inzwiſchen die erlöſchenden Erinnerungen des römiſchen Stiles zu einem eigentümlichen **romaniſchen Stil** ausgebildet, der um 1150 ſchon im Begriff war, ſich zum gotiſchen zu entwickeln. Dieſem romaniſchen Stil ſtellt ſich nun in Mittel- und Oberitalien ein nicht unwürdiges Seitenbild gegenüber.

❖❖❖

Das große Verdienſt, dem Baſilikenbau zuerſt wieder ein neues Leben eingehaucht zu haben, gebührt unſtreitig den Toskanern. Der hohe Sinn, der dieſes Volk im Mittelalter auszeichnet, und dem man auch ein ſtellenweiſes Umſchlagen in die Sinnesart der Erbauer des Turmes von Babel verzeihen mag, begnügte ſich ſchon frühe nicht mehr mit engen, von außen unſcheinbaren und innen koſtbar verzierten Kirchen; er nahm eine Richtung auf das Würdige und Monumentale. Dieſe offenbarte ſich zunächſt ſeit dem 11. Jahrh., in der Wahl des Bauſtoffes. Der Sandſtein und Kalkſtein, welchen man in der Nähe hatte, ſchien zu ſehr der Verwitterung ausgeſetzt; man griff zum edleren Marmor und inkruſtierte damit wenigſtens den Kernbau, wenn man ihn auch nicht daraus errichtete. Der weiße aus Karrara, der Roſſo di Siena und endlich der beinahe ſchwarz erſcheinende, aber viel feiner wirkende Verde di Prato abwechſelnd auf Strukturformen verwendet oder in den Füllungen angebracht, verleihen den Bauten einen ganz eigenartigen Reiz der Farbe. Bei etwas verſtändnisvollerer Verteilung hätte man oft die edle Wirkung noch außerordentlich ſteigern können (z. B. im Battiſtero zu Florenz). Zum erſten Male wieder erhielten die Außenwände der Kirchen eine organiſch gemeinte, wenn auch zum Teil nur dekorativ ſpielende Bekleidung: Pilaſter und Halbſäulen mit Bogen, Geſimſen, Streifen und Einrahmungen von abwechſelnd weißem und ſchwarzem Marmor, nebſt anderem moſaikartigen Zierat. An den größeren Faſſaden behauptete ſich ſeit dem Dom von Piſa ein Syſtem von mehreren Säulchenſtellungen übereinander; die obern ſchmalern und dem obern Teil des Mittelſchiffes (wenigſtens ſcheinbar) entſprechend; unten größere Halbſäulen mit Bogen, auch wohl eine Vorhalle (Dome von Lucca und Piſtoja). Im Innern rücken die Säulen a

auseinander; ihre Intervalle ſind bisweilen beinahe der Breite des Mittelſchiffes gleich, welches allerdings ſich ſehr in das Schmale und Hohe zieht; in den echt erhaltenen Beiſpielen hat es flache Bedeckung, während die Nebenſchiffe gewölbt werden. (S. Andrea a in Piſtoja). An den Säulen iſt häufig der Schaft, außerhalb Piſa aber ſelten das Kapitäl antik, obwohl die oft auffallende Disharmonie zwiſchen beiden (indem das Kapitäl einen ſchmalern untern Durchmeſſer hat als der Schaft) auf die Annahme benutzter antiker Fragmente führen könnte; ein Rätſel, welches ſich nur durch die Vorausſetzung einigermaßen löſt, daß die Kapitäle etwa aus wenigen Steinmetzwerkſtätten für das ganze Land beſtellt oder fertig gekauft wurden. Ihre Arbeit iſt ſehr ungleich, von der roheſten Andeutung bis in die feinſte Durchführung der korinthiſchen, auch der Kompoſitakapitäle. An den bedeutenderen Kirchen verſuchte man ſchon frühe, der Kreuzung des Hauptſchiffes und des Querſchiffes durch eine Kuppel die möglichſte Bedeutung zu geben.

Die einfachſten Elemente dieſes ganzen Typus enthält wohl b der Dom von Fieſole (1032 geweiht); das Äußere dürftig, doch ſchon von Quadern; innen ungleiche Bogen über den Säulen; alle Details einfach bis zur Roheit; erhöhtes Querſchiff und Chor über einer wahrſcheinlich alten Krypta mit ioniſchen Säulchen (das Gewölbe der Vierung eine ſpätere Zutat?) Merkwürdigerweiſe entſpricht ſchon hier die ganz ſchmuckloſe Faſſade der Kirche nicht, ſondern ragt bereits als vorgeſetzte Dekoration über dieſe hinaus.

Zur vollen Ausbildung des Typus reichte aber ein bloßer Biſchofsſitz nicht aus; es bedurfte dazu des ganzen munizipalen Stolzes einer reichen, im Zentrum des damaligen Weltverkehrs gelegenen Handelsrepublik. Wie nördlich vom Apennin Venedig, ſo vertrat ſüdlich Piſa dieſe Stelle. Im Hochgefühl eines Sieges c über die Sizilianer gründen die Piſaner 1063 ihren Dom; als Baumeiſter nennen ſich *Rainaldus* und *Busketus*. Die ſchöne iſolierte Lage, der edle weiße Marmor mit ſchwarzen und farbigen Inkruſtationen, die klare Abſicht, ein vollendetes Juwel hinzuſtellen, die gleichmäßige Vollendung des Baues und der benachbarten Prachtgebäude — dies alles bringt ſchon an ſich einen großen Eindruck hervor; es gibt nicht eben viele Kirchen, welche dieſe Vorbedingungen erfüllen. Außerdem aber tut die Kunſt hier einen ihrer ganz großen Schritte. Zum erſtenmal wieder ſeit der römiſchen Zeit ſucht ſie den Außenbau lebendig und zugleich mit dem Innern harmoniſch zu gliedern; ſie ſtuft die Faſſade ſchön und ſorglich ab und gibt dem Erdgeſchoß Wandſäulen und Wandbogen, den obern Teilen durchſichtige Galerien, zunächſt längere, dann dem Mittelſchiff und dem Giebel entſprechend kürzere. Sie weiß auch, daß ihre Wandſäulen jetzt einem neuen Organismus angehören, und

verjüngt diese fast gar nicht mehr (womit es der Baumeister von S. Michele in Lucca versah). An den Seiten wird ebenfalls die einfachere Form, hier Pilaster mit Bogen und eine kleinere Reihe darüber mit geradem Gebälk, den untern Schiffen zugewiesen, die leichtere und reichere, nämlich Wandsäulen mit Bogen, dem Oberschiff. Es ist denkbar, daß orientalische Kirchen einzelne dieser Elemente darboten, aber ihre Vereinigung in einem Guß ist pisanisch. Von der Wiese hinter dem Chor aus offenbart sich dann eine andere große Neuerung: nach vielhundertjährigem Herumirren in den Wirkungen des Details hat die Baukunst wieder ein wahres Kompositionsgefühl im großen errungen; sie weiß wieder bei großen dominierenden Hauptlinien in der Einfachheit reich zu sein. Von den niedrigen Nischen der etwas höheren Querarme aus leitet sie den Blick empor zum First des Hauptschiffes und zur Kuppel und gibt als mittlere reiche Schlußform die prächtige Chornische mit ihren Galerien.

Im Innern ist der Dom eine fünfschiffige Basilika und ruht auf lauter antiken Säulen (deren korinthische und komposite Kapitäle seit ihrer Ergänzung mit Gips für die Untersuchung meist verloren sind), teilt sonach die hemmenden Bedingungen der römischen Basiliken. Aber ein neuer Geist hat sich das gegebene Material dienstbar gemacht, um daraus vor allem einen schlanken Hochbau zu schaffen. Nach römischer Art hätten bei dieser Breite drei Schiffe genügt; hier sind es fünf, von enger Stellung, die vier äußern gewölbt; der zweiten niedrigeren Säulenreihe ist durch Überhöhung der Bogen nachgeholfen. Statt der hohen Oberwände und ihres Mosaikschmuckes sieht man dann die herrliche luftige Galerie von Pfeilern (gleichsam Repräsentanten der Mauer) und Bogen, in der Mitte von Säulen gestützt, deren Kapitäle hier schon original, zum Teil in romanischen Motiven, zumeist aber — als Nachbildung von antiken — in jonischer, kompositer und der rohen, sozusagen abbreviierten korinthischen Form mit einfacher Deckplatte darüber gearbeitet sind (vereinzelt auch schon in den Seitenschiffen romanische Tierkapitäle). Schon einzelne römische Basiliken haben Obergeschosse; auch die Oströmer liebten solche obere Galerien (als Frauenemporen benutzt), allein sie versäumten, ihnen durch diese leichtere Behandlung den lokalen Charakter zu geben. Das Querschiff endlich wurde hier — zum erstenmal an einer Basilika — dreischiffig gestaltet, um dem Eindruck des Hohen und Schlanken treu zu bleiben; es bildet mit seinen Schlußnischen gleichsam zwei anstoßende Basiliken. Vielleicht mehr aus praktischen als ästhetischen Gründen führte der Baumeister die durchsichtige Galerie auf beiden Seiten quer hindurch nach dem Chor zu und schuf damit jenen geheimnisvoll prächtigen Durchblick in die Querarme. —

Welches Quadrat aber sollte nun als Basis der Kuppel angenommen werden, die man hier zum erstenmal mit dem Basilikenbau zu kombinieren wagte? Langhaus und Querbau schneiden sich in ungleicher Breite; man nahm die ganze Breite des letzteren und vom ersteren die des Hauptschiffes, und so ergab sich die merkwürdige ovale Kuppel, die später noch eine gotische Außengalerie erhielt (vgl. damit die Lösung der Kuppelfrage an den Domen von Siena und Florenz).

Während des Baues reinigte sich der Stil. Wir dürfen z. B. annehmen, daß die schon sehr gut gegliederte Galerie im Innern zu den spätern Baugedanken gehört, ebenso ihre Außenwand, welche eine obere Pilasterordnung über den Wandbogen bildet.

a Vollständiger spricht sich dann dieser gereinigte Stil im Baptisterium aus, welches 1153 von *Diotisalvi* gegründet wurde. (Die gotischen Zutaten: Baldachine, Giebel, Spitztürmchen sind erst von 1278—1387 hinzugekommen.) Man wird hier durchgängig die Formenbildung des Domes veredelt und vereinfacht wiederfinden, die Bogenprofile, die Mosaizierung der Füllungen usw. Auch hier meldet sich an der äußern Galerie wie im Innern vereinzelt das eigentümlich romanische Kapitäl. Ganz besonders wichtig ist aber die Unterbrechung nach jeder dritten Säule im Innern durch einen Pfeiler (bloß im untern Stockwerk), worin sich deutlich das Verlangen nach einem höheren baulichen Organismus ausdrückt. Ebenso ist die hohe konische Innenkuppel (18 m weit; Gesamtdurchmesser 30 m) nur eine ungeschickte Form für das Bedürfnis nach einem leichten, strebenden Hochbau. — Die Wände des Altartisches und die Einfassung des Taufbeckens (von *Guido Bigarelli* aus Como, 1246) zeigen, welch ein neues Leben auch innerhalb der Dekoration erwacht war, wie man auch hier sich von dem bloßen Mosaik mit Prachtsteinen losmachte zugunsten einer reinen und bedeutenden plastischen Verzierung.

Seit 1174 bauten *Wilhelm von Innspruck* und *Bonannus* den
b Campanile, den berühmten Schiefen Turm, erst Mitte des 14. Jahrh. durch *Tomaso Pisano* vollendet. Hier ist die Gliederung des Details wieder um einen Grad einfacher, und das romanische Kapitäl mit seiner derben Blätterbildung hat entschieden das Übergewicht vor dem römischen. Kunstverständige sollten nicht versäumen, den Standpunkt aufzusuchen, von dem aus der Turm ungefähr gerade erscheint; denn der Komposition nach ist dieses einzige Gebäude eines der schönsten des Mittelalters. Das Prinzip der Griechen, die Säulenhalle als belebten Ausdruck der Wand ringsum zu führen, ist hier mit der größten Kühnheit auf ein mehrstöckiges Gebäude übertragen; es sind viel mehr als bloße Galerien, es ist eine ideale Hülle, die den Turm umschwebt und

die in ihrer Art denſelben Sieg über die Schwere des Stoffes ausſpricht, wie die deutſch-gotiſchen Türme in der ihrigen.

Das reiche Syſtem dieſer drei Bauten iſt natürlich an den übrigen Kirchen Piſas nur ſtellenweiſe durchgeführt oder auch nur in Andeutungen gleichſam im Auszug gegeben. Immer aber wirkt dieſe erſte konſequente Erneuerung eines plaſtiſch bedeutenden Architekturſtils mit großem Nachdruck, und auch die kleinſte dieſer Kirchen zeigt deutlich, daß man dieſen bezweckte. Bei den kleineren beſchränkt ſich der Marmor auf die Faſſaden; ſtatt der Galerien kommen bloße Wandbogen vor, aber auch da iſt mit geringen Mitteln, z. B. mit dem Charakterunterſchied von Wandpilaſtern und Wandſäulen, das Weſentliche entſchieden ausgeſprochen. Im Innern ſind oder waren es lauter Säulenbaſiliken; das Oberſchiff meiſt verändert.

Aus dem 12. Jahrh.: S. Frediano; im Innern liefern z. B. die a zwei nächſten Säulen den Beweis, daß die allzu kleinen Kapitäle nicht immer antike ſind, mit denen man ſich hätte begnügen müſſen, wie man ſie fand. (Vgl. S. 30 a.) Die Säulen dagegen erſcheinen ſämtlich antik. — S. Siſto, antike Säulen von ungleichem Stoff; b auch hier gerade die unpaſſendſten Kapitäle modern. Das Äußere faſt formlos. — S. Anna, nur ein Teil der Südſeite erhalten; das c Übrige ein Umbau von 1610. — S. Andrea, außen nur die ein- d fache Faſſade alt, ſowie der backſteinerne Campanile; innen die Überhöhung der Bogen durch ein beſonderes Zwiſchengeſimſe erklärt; die Kapitäle meiſt aus dem Mittelalter, mit Tierköpfen uſw. — S. Pierino, 1119 errichtet, 1272 umgebaut; dreiſchiffige Säulen- e baſilika ohne Querſchiff, mit geradem Apſisſchluß, der Boden in Opus Alexandrium, wahrſcheinlich beim Umbau (des Arnos wegen?) erhöht; die Kapitäle zum Teil antik; außen an der Langſeite Rundbogenarkaden zwiſchen ſchmalen Pilaſtern. — S. Paolo all' Orto, f nur der untere Teil der Faſſade erhalten (wonach die Kirche eine der älteſten nächſt dem Dom ſein möchte). Das Innere ganz verbaut. — Die alte Kirche S. Piero in Grado, eine halbe Stunde g ſeewärts, mit Oſt- und Weſtapſis, letztere von der urſprünglichen Anlage vor 420, erſtere vom Beginn des 9. Jahrh. ſtammend, und mit ſchönen, wohl von piſaniſchen Seeräubern herbeigeſchleppten antiken Säulen. — S. Caſſiano in Settimo (8 km öſtlich von Piſa), h urſprünglich 9. Jahrh., Ende des 12. Jahrh. auf 8 Joche verlängert, Seitenfronten und Apſis mit Blendarkaden umzogen. Dieſer Zeit gehört auch die unvollendete Faſſade mit den Skulpturen des *Biduinus* an, der wahrſcheinlich ihr Architekt war. S. Michele i degli Scalzi (vor den Thoren von Piſa) vom Ende des 12. Jahrh.

Aus dem 13. Jahrh.: S. Paolo in ripa d'Arno, mit der beſten k Faſſade nach dem Dom; innen mit Querſchiff und Kuppel; durch-

gängig Spitzbogen, doch unter den vieren, welche die Kuppel tragen, noch besondere Rundbogen, unverputztes Innere mit offenem Dachstuhl von majestätisch schlanken Verhältnissen, einige antike Ka-
a pitäle. (Restauriert.) — An S. Nicola die Fassade und der Turm
b angeblich von *Niccolò Pisano*. — S. Michele in Borgo; das Innere, soweit es erhalten ist, eine ziemlich alte Basilika; von der Fassade der obere Teil mit den schon spitzbogigen Galerien 13. Jahrh., von *Fra Guglielmo*, der von 1304—1313 urkundlich dort tätig war; in
c die Mitte treffen Säulchen statt der Intervalle. — S. Catarina, voll. nach 1252, die spätere (1327) Fassade eine noble und prächtige Übertragung des pisanischen Typus in die gotischen Formen. Innen einschiffige ungewölbte Klosterkirche vom Typus der toskanischen Bettelordenskirchen.

Die Kirchen von Lucca sind (mit Ausnahme der oben genannten älteren Reste) fast nur Nachahmungen der pisanischen, und zwar keine ganz glücklichen. An unendlichem und fast peniblem Reichtum tun sie es den reichsten derselben bisweilen gleich oder zuvor (figurierte Säulen, Mosaizierung möglichst vieler Flächen usw.); allein das Vorbild der Antike steht um einen kenntlichen Grad ferner (man vergleiche die Gesimsbildung), obschon auch hier nicht wenige antike Reste mit vermauert und z. B. die meisten Säulen römisch sind. Einen unbegreiflichen Stolz scheinen die Lucchesen darein gesetzt zu haben, daß in den Galerien ihrer Fassaden nicht ein Intervall, sondern ein Säulchen auf die Mitte traf. Man möchte glauben, es sei das Wahrzeichen ihrer Stadt gewesen. In Pisa ist dies Ausnahme (an S. Michele in Borgo). — Die Campanili, die marmornen wie die backsteinernen, ohne besondere Ausbildung.

d Aus dem 12. Jahrh.: S. Giovanni; die Kapitäle meist aus dem Mittelalter, doch gut den römischen nachgeahmt; an das linke Querschiff lehnt sich ein uraltes, zur gotischen Zeit nur umgebautes viereckiges Baptisterium. Außen einfach mit Wandstreifen ohne
e Konsolen; von der Fassade nur die Tür alt. — S. M. foris portam, 12. Jahrh.; eine der besseren, mit Querschiff und Kuppel; die Kapitäle der Säulen und diese selbst hier meist antik; nach alter Weise etwa in der Mitte der Reihe ein Pfeiler statt einer Säule. (Kuppel und Wölbung der Schiffe zur Zeit der Renaissance.) —
f S. Pietro Somaldi, Fassade vom Jahr 1203; backsteinerner Campanile; das Innere modern. Eigentümlich an dieser und anderen hierher gehörigen Kirchen das Hineinkragen der Kämpfer der Türpfosten in die Wandfläche, über die Breite jener hinaus, wohl durch die ursprüngliche Verwendung antiker Gebälkstücke usw. zu solchem
g Zwecke hervorgerufen. — Der Außenbau von S. Michele: die Chornische reich und gut, die Fassade dagegen mit absichtlicher

Übertreibung des piſaniſchen Prinzips ſtark über die Kirche vorragend, ſpielend reich; das ganze Erdgeſchoß um eines vermeintlich höhern Effektes willen nicht mit Wandpilaſtern, ſondern mit vorgelehnten Säulen bekleidet, die ſich verjüngen und damit unförmlich hoch erſcheinen. Im Innenbau (8. Jahrh.?) Säulen und Kapitäle noch antikiſierend (vgl. S. 14, vor b). Kleinere Kirchen zum Teil nur mit einzelnen alten Beſtandteilen: S. Giuſto, S. Giulia, (a) S. Salvatore, S. Vicenzo uſw. Der Übergang ins Gotiſche: (b) Faſſade von S. Francesco. — Über S. Frediano vgl. S. 14 a. Was (c) aus dem 12. Jahrh. iſt, ſcheint Nachbildung von älterem und weicht von dem piſaniſch-luccheſiſchen Stil ab. — Endlich die ältern Teile des Domes: die Faſſade, inſchriftlich von *Guidetto* 1204, empfin- (d) dungslos reich; die Galerien auf einer dreibogigen Vorhalle ruhend, deren Inneres im Detail ſchon ſehr gereinigt erſcheint. Dann das Äußere des Chorbaues und Querſchiffes, ſehr edel und gemäßigt (auch in der Inkruſtation); durch die Höhe des Querſchiffes ein impoſanter Anblick (das Innere ſ. unter Gotik). Der Glockenturm mit regelmäßig zunehmender Fenſterzahl, wie der von Siena.

In andern Städten Toskanas:

Der Dom von Prato, beg. im 12. Jahrh., hat aus dieſer Zeit (e) noch das ſchmale Mittelſchiff mit den weiten Bogen über ſchweren Säulen mit rohen Kapitälen; 1317—1320 von *Giovanni Piſano* durch Hinzufügen des erhöhten Kreuzſchiffes mit fünf Kapellen anmutig ausgebaut, trägt die Kirche im ganzen das Gepräge dieſer Zeit Die urſprüngliche Faſſade wurde 1211 durch *Guido Bigarelli* (S. 32 a) inkruſtiert, die jetzige, davor geſetzte, 1413 von *Niccolò di Piero Lamberti* zur Ausführung übernommen.

In Piſtoja iſt S. Giovanni fuorcivitas ein einfaches läng- (f) liches Viereck, deſſen eine Langſeite (von *Gruamons* ausgeführt) aber die Zierluſt jener Zeit (Ende des 12. Jahrh.) in faſt kindlicher Weiſe an den Tag legt. — S. Andrea, Baſilika des 12. Jahrh., mit (g) ſchmalem Mittelſchiff, deſſen hohe Obermauern ſchmale Fenſter enthalten; die Faſſade mit Wandbogen, ſchachbrettartiger Fläche und (als Geſims) großem Eierſtab (der obere Teil neuer). — Der innern Anlage und der Zeit nach verwandt; S. Bartolommeo (rekon- (h) ſtruiert 1159). — Der Dom, mit Vorhalle (S. 29 a), von erhöhtem (i) Tonnengewölbe in der Mitte unterbrochen, und mit drei Säulchenſtellungen darüber; im Innern eine ſehr verbaute Baſilika, mit ungleichen, doch wohl nicht antiken Kapitälen, wohl ebenfalls aus dem 12. Jahrh. (nicht von Nicc. Piſano). Die Seitenfaſſade, jetzt bloß Wandpfeiler mit Bogen, trug vielleicht einſt eine obere Galerie. Der Turm, unten Feſtungsarchitektur (von 1200), wiederholt

in seinen drei obersten Stockwerken das Motiv des pisanischen, nur viereckig statt rund. Der Chorbau modern.

a Der Dom von Volterra, rekonstruiert 1120, gehört auch in diese Reihe (ohne genügenden Grund dem *Niccolò Pisano* zugeschrieben, was sich nach andern nur auf die von 1254 datierte Fassade beziehen soll).

b Der Dom von Massa Maritima nach dem Muster der pisaner Basiliken zwischen 1228 u. 1267 von *Enricus (da Campione?)* in ungemein feiner Detaillierung ausgeführt; die Chorpartie samt der Kuppel, sowie der oberste Fassadengiebel von 1287—1304 in sieneser Gotik hinzugefügt (1626 neugewölbt).

Wiederum einen höheren Aufschwung nahm die neue Bauweise unter den Händen der Florentiner. Sie legten zunächst in die bisher spielende Inkrustation mit dem Marmor verschiedener Farben einen neuen feinen Sinn und bildeten das plastische Detail der Architektur edler und konsequenter aus, nicht ohne ein ziemlich eingehendes Studium altchristlicher Formen und antiker Überreste, so daß auch hier wieder ein früher Anfang von Renaissance un-
c verkennbar ist. Namentlich faßt die Kirche S. Miniato das vorgotische Kunstvermögen Italiens auf eine so glänzende Weise zusammen, daß man die folgende Einführung des gotischen Stiles aus dem Norden beinahe zu bedauern versucht ist.

Die betreffenden Gebäude haben von der ersten Hälfte des 11. bis zum Beginn des 13. Jahrh. ihre jetzige Gestalt erhalten. Obgleich nur im unteren Teile ihrer fünfteiligen Fassade erhalten,
d ist zunächst von besonderem Interesse die Kathedrale zu Empoli durch das Datum (1093), welches hier allein angegeben ist.

e Gut erhalten ist die kleine Basilika SS. Apostoli in Florenz, nicht vor dem 9. Jahrh. gegründet; die Nebenschiffe wurden im 15. Jahrh. mit Flachkuppeln nach dem Muster von S. Lorenzo eingewölbt; aus gleicher Zeit die Tonne und die breiten Fenster des Mittelschiffs. Gleichmäßige Kompositsäulen, mit Kapitälen nach dem Muster der antiken im Baptisterium, sowie mit attischen Basen, tragen Bogen mit feiner antikisierender Einfassung; ihnen entsprechen neuere Wandpilaster (mit Renaissancekapitälen); die Kapellenreihen gelten als ursprünglich; ihre Hinterwände laufen schräg, wohl aus Rücksicht auf irgend eine Bedingung des engen Platzes. Die Apsis jedenfalls ursprünglich.

f An S. Jacopo oltr'Arno in dem gleichnamigen Borgo ist nur eine dreibogige Vorhalle mit Aufsatz (von S. Donato a Scopeto hie-
g her versetzt), an der Badia bei Fiesole nur ein inkrustiertes Stück der Fassade aus dieser Zeit (angeblich vor 1028); merkwürdig ist hier das besondere Gebälkstück (Architrav, Fries und Sims) über

den Wandſäulen, neben einer ſonſt noch ziemlich ſpielenden Inkruſtation. Ähnlich die Faſſade des 1737 an urſprünglicher Stelle neuerbauten Kirchleins. S. Salvatore dell' Arciveſcovado auf Piazza dell' Olio, angeblich 1121 gegründet. a

Die Faſſade von S. Miniato al Monte, vor dem gleichnamigen Tor, beſchließt dieſe Reihe auf das ruhmvollſte. Nahe verwandt mit jener des Doms zu Empoli, und daher auch wohl wenig früher, jedenfalls nach 1062 entſtanden, hat ſie zwar mehr Willkürliches, zumal im Farbenwechſel der Inkruſtation (die des Giebelaufſatzes erſt um 1200), als das Baptiſterium, allein daneben finden ſich die zarteſten antiken Details (z. B. am Dachgeſimſe Konſolen, die drei Türen ſtammen von dem Jupiterstempel auf dem Forum von Florenz); das Verhältnis des obern Stockwerks zum untern iſt vielleicht hier zum erſtenmal nach einem rein äſthetiſchen Gefühl beſtimmt, weil keine antiken Säulen das Maß vorſchrieben. Im Detail der Formen und der Ornamentik finden ſich daran, außer den auf Löwen ruhenden Säulen des Mittelfenſters und den das Gebälk der Schenkel des obern Giebels ſtützenden Telamonen, keine Anklänge an Romaniſches. Das Innere des im weſentlichen zwiſchen 1014 und 1062 erbauten und ſpäter nur noch in der Ausſchmückung vollendeten Baues zeigt jene Unterbrechung des ungeteilten Raumes durch Pfeiler und Bogen, die in S. Praſſede zu Rom noch roh auftritt, in höchſt veredelter Geſtalt; auf jede zweite Säule folgt ein Pfeiler von vier Halbſäulen mit über das Mittelſchiff geſpannten Bogen. Der Dachſtuhl (inſchriftlich erſt v. J. 1357), durchaus ſichtbar, iſt einer der ſehr wenigen, welche im Sinne ihrer urſprünglichen Verzierung gut reſtauriert ſind. (Ein ſpäterer, beiläufig geſagt, in S. Agoſtino zu Lucca, einer mit teilweiſe urſprünglicher Bemalung in S. Annunziata zu Piſtoja). Die Säulen im Chor ſind aus Marmor und antik, die im Schiffe aus Steinblöcken aufgemauert; ſie verdanken das Ausſehen von Monolithen einem Stukkoüberzug; die Halbſäulen der Pfeiler ſetzen ſich aus Blöcken von Verde di Prato zuſammen. Die Kapitäle ſind teils für das Gebäude gemacht und dann einfach, teils reich antik. Auch die Vorderwand der ziemlich hohen und bedeutenden Krypta, in die die Säulen des ſtark über das Schiff erhöhten Chors hinabreichen, ohne für ihr Gewölbſyſtem ausgenutzt zu ſein, ſowie das Halbrund der Tribuna ſind inkruſtiert, die fünf Fenſter der Tribuna mit großen durchſcheinenden Marmorplatten geſchloſſen. Die Steinſchranken und das Pult des Chores gehören zu den prächtigen Dekorationsſtücken derſelben Art wie die Sachen im Baptiſterium zu Piſa; die Bodenplatten im Hauptſchiffe vorn mit Niellen, ähnlich denen des florentiniſchen Baptiſteriums (1207) mit Darſtellungen des Tierkreiſes, wogegen die piſaniſchen Bodenmoſaiken (Battiſtero,

b c d e

a Dom, S. Pierino) nebst denen von S. Frediano zu Lucca noch fast ganz der christlich-römischen Technik folgen. Betrachtet man außen das Untere der Apsis und der daran stoßenden Teile, so läßt das verschiedene Material, die Gestalt der Strebepfeiler, die Konstruktionsweise der Bogen an den Fenstern der Krypta den Gedanken aufkommen, letztere gehöre, wie im Dom von Fiesole, einem älteren Heiligtum an statt ein späterer Einbau zu sein.

b Das Baptisterium S. Giovanni (ursprünglich die Kathedrale von Florenz) bezeichnet einen Höhepunkt aller dekorativen Architektur überhaupt. Vom ursprünglichen Bau des 7. oder 8. Jahrh. ist nur noch die Anlage des Innern mit den 14 antiken Granitsäulen erhalten; die jetzige Ausschmückung des Innern beginnt vor 1193 und war 1205 ziemlich vollendet, die des Äußern schloß sich in den folgenden Jahrzehnten daran; nur die Verstärkung der Ecken durch Pfeiler in Schichten weißen und grünen Marmors erfolgte erst um 1293 durch *Arnolfo di Cambio* (das Hauptgesimse aber wurde gar erst 1471 durch *Ant. Rossellino* hergestellt). — Schon die Verteilung des Marmors nach Farben im Einklang mit der baulichen Bestimmung der betreffenden Stellen (Simse und Einrahmungen schwarz, Flächen weiß usw.) ist hier selbst edler und besonnener als z. B. am Dom. Vorzüglich schön sind dann in ihrer Mäßigung die plastischen Details, die Kranzgesimse der drei Stockwerke, die Wandpfeiler, welche im halben Viereck beginnen, im halben Achteck fortfahren und als kannelierte Wandpilaster die Bewegung in der Attika fortsetzen. In dem imposanten Innern, welches deutliche Anklänge an das Pantheon zeigt, und dessen weiter Raum von einer einzigen achtseitigen Kuppel von 25 $^1/_2$ m Weite überspannt ist, stehen vor den acht Nischen des Erdgeschosses je zwei Säulen, müßig, wenn man will, aber hier als bedeutendes Zeugnis eines Verlangens nach monumentaler Gliederung. Sie sind von orientalischem Granit, ihre vergoldeten korinthischen Kapitäle zum Teil antik, zum Teil für diese Stelle gearbeitet, mit genauem Anschluß an die antiken Vorbilder. Die Galerie des obern Stockwerkes schließt sich streng harmonisch an das untere an, mit korinthischen Pilastern und ionischen Säulchen. Hier zum erstenmal in den Ecken des Baues, wo das Auge eine Stütze verlangt, der leere Raum zwischen den Pilastern, welche die Seiten des Achtecks einrahmen; noch wenig störend, weil der dunkle Marmor die Stütze zu ersetzen scheint. (Bei
c dunklen Pilastern aber auf hellem Grunde, wie im Oratorio degli
d Angeli und in der Sakristei von S. Spirito, ruft diese Anordnung den Eindruck des „Wackligen“ in unangenehmer Weise hervor.) Die bauliche Wirkung wird beeinträchtigt durch die Mosaikfiguren auf blendendem Goldgrund, welche Friese, Brustwehr und zum Teil auch das Innere der Galerie in Anspruch nehmen, und vorzüglich

durch die drückenden Moſaiken der Kuppel. Der Chor ſteht außer Harmonie mit dem Übrigen; er iſt erſt 1202 an Stelle eines Atriums angebaut, damals wurden auch die drei Türen eröffnet. Der Fußboden aus verſchiedenfarbigen Marmorſtücken, z. T. mit nielliertem Ornament, wurde 1200 gelegt.

Man ſollte kaum glauben, daß auf ein Syſtem von Kirchenfaſſaden wie die genannten noch eine Mißbildung habe folgen können, wie die Vorderſeite von S. M. della Pieve zu Arezzo (a) vom Jahre 1216 (Datum der Portalſkulpturen von *Marchionne*). Mit einer ſolchen Anſtrengung iſt kaum irgendwo jeder Anklang an Harmonie, an vernünftige Entwicklung durchgehender Motive vermieden worden wie hier. Der viereckige Glockenturm daneben, in Nachahmung des piſaniſchen, ganz von Säulengalerien umkleidet. Das Innere iſt bei weitem beſſer (neuerdings gut reſtauriert): Rundpfeiler mit faſt antik korinthiſchen Kapitälen, das Mittelſchiff von einer fortlaufenden Reihe kleiner Rundbogenfenſter erleuchtet, offener Dachſtuhl in dem Mittel- und den Seitenſchiffen, erhöhter Chor über einer Krypta. Das Äußere der Chorniſche dagegen wieder der Faſſade würdig.

Denſelben Typus, wie die eben beſprochenen Kirchen (und der Dom von Fieſole), worin namentlich der erhöhte Chor über gewölbter Krypta, zu dem Marmortreppen emporführen, ein neues Moment darſtellt, zeigten eine Anzahl untergegangener florentiner Kirchen dieſer Frühzeit, ſo daß wir das fragliche Schema als dasjenige des florent.-romaniſchen Stils beanſpruchen dürfen. (Vereinzelt und in weniger ausgeſprochenem Maße kommt es auch in einigen Baſiliken Roms — S. M. in Traſtevere, S. Martino ai Monti, S. Marco — vor, wird von der Gräfin Mathilde v. Tuscien in der von ihr errichteten Kathedrale von Modena (b) jenſeits des Apennins verpflanzt und findet dort Nachfolge im Dom zu Piacenza, Parma, in S. Zeno zu Verona u. a.)

In Genua vermiſcht ſich der romaniſche Stil Frankreichs mit der von Piſa ausgehenden Einwirkung. Die betreffenden Kirchen ſind meiſt Baſiliken mit einer Art von Querſchiff, auch wohl mit einer (unbedeutenden und meiſt veränderten) Kuppel; die Säulen teils antik, teils in Schichten von ſchwarz und weiß abwechſelnd; die Kapitäle teils antik, teils antikiſierend. An den Faſſaden iſt nirgends das reichere toskaniſche Syſtem mit Galerien, ſondern nur das einfachere von Wandpfeilern, mit Abwechſlung der Farbenſchichten, zu bemerken, die auch oft nur aus moderner Romantik aufgemalt ſind. Zur gotiſchen Zeit behielt man dieſe ganze, für die reiche Stadt etwas dürftige Bauweiſe bei und erſetzte nur einen Teil der Rundbogen durch Spitzbogen.

Durch plaſtiſchen Reichtum ſind nur die beiden Portale der a Seitenſchiffe des **Domes** (12. Jahrh.?) einigermaßen ausgezeichnet. (Das Innere des Domes ein Umbau von 1307, laut Inſchrift, mit b Benutzung der älteren Säulen.) **S. M. di Caſtello**, in neueſter Zeit vortrefflich reſtauriert, iſt, nach den faſt durchaus antiken Säulen mit korinthiſchen und kompoſiten Kapitälen zu ſchließen, die älteſte dieſer Kirchen (11. Jahrh.?). Die Kreuzgewölbe ſämt- c licher Schiffe wohl neuer. — **S. Cosma** (12. Jahrh.?) die Säulen ſchichtenweiſe von weißem und ſchwarzem Marmor, die Kapitäle d roh antikiſierend. — **S. Donato**, 12. Jahrh. (die Faſſade, doppelgeſchoſſig wie beim Dom, etwas ſpäter), die hinteren Säulen ſamt Kapitälen antik; die vordern von abwechſelnd ſchwarzen und weißen Marmorſchichten mit roh antikiſierenden Kapitälen; auf dem Chorquadrat ein achteckiger Turm. (Moderne Bemalung des Gewölbes mit gotiſchen Zieraten ohne Sinn, im übrigen gut reſtauriert.) — e Unbedeutend und nur in Faſſade und Turm erhalten: **S. Stefano**, f **S. Tommaſo** uſw.

Aus gotiſcher Zeit und zwar noch aus dem Anfang des 13. Jahrh.: g **S. Giovanni di Prè**, Pfeilerkirche, zweiſtöckig mit Benutzung eines Abhanges; in neuerer Zeit umgekehrt orientiert, ſo daß das Querſchiff und der ehemalige Chor jetzt der Haupttür nahe ſind. h — Etwas ſpäter: **S. Matteo**, innen mehr durch die geſchmackvolle Umbildung Montorſolis als durch die alte Anlage merkwürdig. i **S. Agoſtino** und **S. M. in Via lata**, beide innen verändert, ruiniert und aufgegeben.

Die **Türme** ſind meiſt von dem einfachſten romaniſchen Typus, der im ganzen Abendlande galt. Die neueren zeichnen ſich außer der Mittelpyramide noch durch vier Eckpyramiden nach franzöſiſcher Art aus.

Von **Kloſterhöfen**, welche im ganzen nicht die ſtarke Seite des enggebauten Genua ſind, findet man einen rohen und ſehr alten k (11. Jahrh.?) links neben **S. M. delle Vigne**, mit Würfelkapitälen auf ſtämmigen Säulen und mit weiten Bogen; ſodann einen wenig neuern mit kleinen Rundbogen auf je zwei Säulchen, Erdgeſchoß l und Obergeſchoß, neben dem **Dom** links. — Schon weit aus der gotiſchen Zeit (1308) und doch kaum erſt ſpitzbogig: der niedliche, m ebenfalls doppelſäulige Kreuzgang von **S. Matteo** (links).

Eine ganz andere, weit von allem Bisherigen abweichende Gruppe von Gebäuden bietet **Venedig** dar. Der eigentümliche Genius der handelsreichen Lagunenſtadt ſpricht ſich darin von allem Anfang an ganz deutlich aus: die tiefſten nationalen Züge liegen klar zutage. Mit ſchwerer Einſchränkung, durch Pfahlbau im Waſſer, erkauft der Venezianer den Hort, wo ſeine Schätze unan-

greifbar liegen können; je enger, deſto prächtiger baut er. Sein Geſchmack iſt weniger ein adliger als ein kaufmänniſcher; das koſtbarſte Material holt er aus dem ganzen verwahrloſten Orient zuſammen und türmt ſich daraus ſeine Kirchenhallen und Paläſte. Das Vorbild Konſtantinopels und eigener patriotiſcher Ehrgeiz drängen wohl auf das Bedeutende und Große hin; allein vorwiegend bleibt das Streben, möglichſten Reichtum an den Tag zu legen. — Byzanz iſt für die Entwicklung der venezianiſchen Kirchenbauten vom hervorragendſten Einfluſſe.

In der Markuskirche, nach dem Brande von 976 neu auf- a gebaut, ſollen auf Grund neuerer Forſchungen die drei Apſiden ſowohl als die Umfaſſungsmauern des Langhauſes der älteren Kirche (einer Baſilika) angehören. Die Kreuzform und Vorhallen wären erſt das Reſultat eines 1094 geweihten Umbaues des 11. Jahrh., deſſen Backſteinfaſſaden hinter der jetzigen Marmorhülle noch vorhanden ſind. Niſchen und Blendbogen lombardiſch-romaniſchen Stils gliedern ein Syſtem einfach großartiger Pfeiler und Arkaden, die einigermaßen an römiſche Bauwerke erinnern (Konſtantinsbaſilika, Teile der Diokletiansthermen). Die Kuppelarchitektur des Innern dagegen iſt ganz byzantiniſch. S. Marco, an deſſen Ausbau und Schmuck fortwährend bis ins 17. Jahrh. gearbeitet wurde, iſt nicht als Kathedrale von Venedig (P. Pietro di Caſtello hatte dieſen Rang), ſondern als Prachtgehäuſe für die Gebeine des Schutzheiligen, das Palladium des Inſelſtaates, errichtet. Auch für die Bauform möchte dies nicht unweſentlich ſein.

Die monumentale Abſicht war hier nicht minder groß als bei den Erbauern des Domes von Piſa, die Mittel wohl ohne Zweifel größer, zumal in betreff der Stoffe, welche ſeit den römiſchen Zeiten im ganzen Abendland kaum wieder ſo maſſenhaft koſtbar aufgewandt worden ſind wie an S. Marco.

Im Orient, wo man die prächtigen Steinarten und die antiken Baureſte dafür zuſammenſuchte, ſtanden auch diejenigen Kirchen, welche auf die damaligen Venezianer einen immer mächtigeren Eindruck machten: die Kuppelbauten des byzantiniſchen Stiles; dieſen wünſchte man etwas Ähnliches an die Seite zu ſtellen. Nicht zunächſt von der Sophienkirche, welche nur eine Hauptkuppel mit zwei großen angelehnten Halbkuppeln hat, ſondern von den in allen Formen vorkommenden mehrkuppeligen Kirchen der Griechen entnahm man die Anordnung der fünf einzelnen Kuppeln über den Kreuzarmen und der Mitte[1]); byzantiniſch ſind auch die großen Seitenbogen, welche, durch Säulenreihen abgetrennt, die Neben-

1) Byzantiniſch iſt vor allem die Kuppelkonſtruktion mittelſt der Zwickel (Pendentifs) zwiſchen den Tragebogen und dem kreisrunden Auffatz des Kuppelzylinders (Tambour).

schiffe sämtlicher Haupträume bilden: ebenso die um den ganzen vordern Kreuzarm herumgeführte Außenhalle; endlich die zahlreich angewandten Nischen, in welche zumal an den hintern Teilen und an der Außenhalle die Wandfläche aufgeht, eines derjenigen Elemente des altrömischen (und jedes großen) Gewölbebaues, an welchem die Orientalen von jeher mit Vorliebe festgehalten hatten. Die halbrunden Abschlüsse der Hauptmauern, welche uns so befremdlich vorkommen, sind ursprünglich nichts als die äußere, nach orientalischer Art dachlose Gestalt der Gurtbogen, auf welchen die Kuppeln ruhen; in dekorativem Sinne wurden sie dann auch an den untergeordneten Räumen reihenweise wiederholt. (Die gotischen Verzierungen daran erst aus dem 14. und 15. Jahrh.)

Die Höhe der Kuppeln ist und war von jeher, nach der Mosaikabbildung (am äußersten Frontportal links) zu urteilen, eine falsche, d. h. der inneren Schale nicht entsprechende, für die Wirkung des Äußern aber wohl berechtigte.

Vom Detail ist die Bekleidung sämtlicher untern Wandflächen mit kostbaren Steinarten und die der oberen mit Mosaik noch ganz im Sinne des ersten Jahrtausends, das sich immer auf den Stoff verließ, wenn es einen höhern Eindruck hervorbringen wollte. Alles dasjenige Detail dagegen, welches das Leben und die Entwicklung der Baumasse plastisch darzustellen hat, ist überaus ärmlich; die Gesimse jeden Ranges sind kaum zu bemerken; die Bogen, Kuppelränder usw. im Innern haben nicht einmal ausgesprochene Profile, sondern nur einen unbestimmten Mosaikrand; am Äußern bestehen die Profile teils in bloßer Verzierung, teils in ausdruckslosem und willkürlichem Bandwerk. Dies alles sind echt byzantinische, oströmische Eigentümlichkeiten; ebenso auch die Bekleidung der äußern Wandflächen mit zerstreuten Reliefs und Mosaikzieraten, die namentlich in den obern Halbrundwänden der Palastseite den Charakter einer vor Alter kindisch gewordenen Kunst zeigen.

Wie diese Kunst in betreff des Details beinahe nur das Längstvorhandene aufbraucht, ist namentlich in einer Beziehung interessant zu verfolgen. Die Leidenschaft, möglichst viele Säulen an und in dem Gebäude aufzustellen, verlangte auch eine reiche Auswahl von Kapitälen. Und so ist an S. Marco angebracht, was die sieben letzten Jahrhunderte an Kapitälformen produziert hatten, eine wahre baugeschichtliche Repetition. Von antiken habe ich kein einziges entdecken können; während von den Säulen wahrscheinlich sehr viele antik sind; dafür ist jeder Grad von frühmittelalterlicher Nachahmung und Umbildung der antiken Kapitäle irgendwie repräsentiert. Die großen Kapitäle über den Hauptsäulen im Innern sind von der in Ravenna üblichen Art der korinthischen, zum Teil auch der Kompositordnung; der Akanthus ist zwar zu sehr ermattet,

um noch jenen schönen elastischen Umschlag der römischen Zeit hervorbringen zu können, allein seine Blätter sind doch eigentümlich lebendig gezackt; an einigen statt der Voluten Widderköpfe. Sonst findet man außer dieser gewöhnlichsten ravennatischen Form auch die mit einzeln aufgeklebt scheinenden Blättern, die zu Ravenna an S. Apollinare in Classe und an der Herkulesbasilika vorkommt, sogar mit seitwärts gewehten Blättern. Korinthisierende mit bloß einer Blattreihe kommen besonders an den kleinern Säulen der Fassade vor; darunter auch solche mit Stieren, Adlern usw. an den Ecken. Im Gegensatz zu diesen vom Altertum abgeleiteten Bildungen macht sich dann das ganz leblose, nur durch ausgesparte vegetabilische und kalligraphische, z. B. gitterartige Verzierungen äußerlich bereicherte Muldenkapitäl geltend, das in Ravenna schon seit dem 6. Jahrh. auftaucht. Von den vielen Variationen, in welchen es hier vorkommt, ist die roheste die an mehreren Wandsäulen des Innern, die interessanteste die an den bogentragenden Wandsäulen in der Vorhalle; da letztere ein zaghaftes Nachbild ionischer Voluten unter sich haben, so scheinen sie eher für eine Art von vermittelnden Konsolen als für eigentliche Kapitäle gelten zu sollen. Neben dieser Form kommt auch das echte abendländische Würfelkapitäl, doch nur vereinzelt vor. — Endlich offenbaren die Kapitäle der acht freistehenden Säulen in der Vorhalle den Charakter absonderlicher Prachtarbeiten irgend einer Bauhütte von Konstantinopel; es sind diejenigen mit den noch antik schönen Löwenköpfen und Pfauen. — Die beiden viereckigen Pfeiler außen an der Südseite, welche aus einer Kirche in Ptolemais stammen, sind eine Trophäe aus der Zeit der Kreuzzüge. — Einzelne Renaissancekapitäle kamen bei Ausbesserungen hinzu.

Der Eindruck des Gebäudes ist von der historisch-phantastischen Seite ungemein bedeutend. Der Inselstaat, ein Unikum in der Weltgeschichte, hat hier geoffenbart, was er in den ersten Zeiten seiner höhern Blüte für schön, erhaben und heilig hielt. Er hat das Gebäude auch später immer respektiert und sich selbst auf dem Gipfel seiner Macht (um 1500) wohl gehütet, es etwa durch eine Renaissancekirche zu ersetzen. Sankt Markus war Herr und Mittelpunkt der Stadt, des Staates, der Flotten, die auf allen Meeren fuhren, der fernsten Kolonien und Faktoreien; geheimnisvolle Bande walteten zwischen dem ganzen venezianischen Dasein und diesem Bau. In den fünf letzten Jahrhunderten ist niemand mehr darin begraben worden; es hätte geschienen, als dränge sich ein Einzelner in dem Raume vor, der allen gehörte. Die einzige Ausnahme, zugunsten des Kardinals G. B. Zeno, wurde gemacht, als die Kunstbegeisterung einen Augenblick stärker war als jede andere Rücksicht (1505—15).

Rein als Bauwerk betrachtet, ist S. Marco von außen ziemlich nichtig und ungeschickt. Die Kuppeln heben sich in der Wirkung gegenseitig auf; die Fassade ist die unruhigste und zerstreuteste, die es gibt, ohne wahrhaft herrschende Linien und ausgesprochene Kräfte. Ganz anders verhält es sich mit dem Innern. Man wird dasselbe vor allem größer finden, als der Eindruck des Äußern erwarten ließ, trotz der Bekleidung mit Mosaiken auf Goldgrund, die sonst ein Gebäude eher verkleinert, und trotz der Außenhalle, welche für den Effekt des Innern natürlich in Abrechnung kommt. Diese scheinbare Größe beruht auf den einfachen, gar nicht (wie am Äußeren) in kleine Motive zersplitterten Hauptformen; die Mittelräume sind wirklich groß und gleichsam aus einem Stück, dann aber, wie in den Thermen, sind es die durchgehenden Säulenreihen, die den hohen Bogen erst recht ihre weitspannende Majestät verleihen. Diese teilen den Mittelraum in Abschnitte, großen Einheiten gleich, und verbinden sie zu einem System, wo halbe mit ganzen Kreisen wechselnd Raum, Form und Licht zu einem Rhythmus stimmen, der unwiderstehlich ist. Hier wird jedes Joch zum Querschiff, und unten, durch die Säulen getrennt, versprechen die Nebenschiffe eine bedeutendere Ausdehnung als sie in der Tat besitzen. Auch die Kuppeln gewähren hier eine Bereicherung der Perspektive und eine scheinbare Erweiterung des Raumes. Sodann aber feiert die ernste, gediegene Pracht sämtlicher Baustoffe einen herrlichsten Triumph. Nicht als Zweck, aber im Dienste einfach großer Formen leuchten Gold- und Farbenglanz in so herrlichem Akkord, daß das Feierliche des Gotteshauses wohl in keinem andern Tempel mehr zum Ausdruck gelangt. Ihr jetziges Hauptlicht hat die Kirche erst im 14. Jahrh. durch das große Rundfenster des südlichen Querschiffes erhalten; vorher war sie nach byzantinischer Art ziemlich dunkel; die wichtigsten Gottesdienste gingen wohl bei starker Lampenbeleuchtung vor sich. — Kein Wunder daher, wenn neben dieser Wirkung die malerische im engeren Sinne S. Marco zum Lieblingsbau der Architekturmaler gemacht hat. Sie beruht auf den geheimnisvollen Durchblicken mit scharf abwechselnder Beleuchtung[1]), auf der gedämpften Goldfarbe der sphärischen und zylindrischen Flächen und auf der ernsten Farbigkeit aller plastischen Gegenstände; abgesehen von dem hier sehr stark mitwirkenden historisch-phantastischen Eindruck[2]).

Diesem Gebäude kann schon deshalb in und um Venedig nichts

---

1) Die dunkeln, satten Farben des meisten Steinwerkes wären reflexlos ohne die eigentümliche Spiegelglätte seiner Flächen.

2) Die große Krypta unter dem Chor folgt dem Grundriß des Gebäudes und hat einen merkwürdigen Einbau mit altchristlichen Marmorgittern.

mehr gleichkommen, weil nur Ein politisch-religiöses Palladium, nur Ein Leichnam des Evangelisten vorhanden war.

Von den Kirchen der umliegenden Inseln wurden die auf Torcello schon bei einem früheren Anlaß (S. 16 f u. 20 b) erwähnt. Der Dom (S. Donato) auf Murano aus dem 12. Jahrh., eine gewölbte Säulenkirche mit Querschiff auf Pfeilern, ist in der inneren Dekoration mit aller Anstrengung der Pracht von S. Marco genähert; Säulen von griechischem Marmor, ähnliches Bodenmosaik usw. Außen dagegen zeigt der Chor (jüngst durchaus renoviert), wie sich dieser Stil ohne Marmorbekleidung in Backstein zu helfen suchte. — Der Dom in Caorle (Lagunen) ist in seinem Bau von 1038 noch fast ganz erhalten: Säulen mit Pfeilern wechselnd, die drei Schiffe mit dem alten offenen Dachstuhle und mit drei Apsiden schließend. (Beachtenswerter runder Turm aus gleicher Zeit.) a b

Von weltlichen Gebäuden dieses Stieles ist der sog. Fondaco de' Turchi, ein alter Privatpalast (11. Jahrh.?), jetzt Museo Correr, das bedeutendste; eine lange Loggia mit überhöhten Rundbogen über einer starken Säulenhalle im untern Stockwerk gibt ihm ein bedeutendes Ansehen. (Kaufhaus der Türken erst seit 1621; vom alten Bau ist bei der „Restauration“ fast nichts erhalten.) c

Außerdem: Pal. Farsetti, jetziges Municipio (nahe beim Rialto) mit einer durchgehenden Stellung von Doppelsäulchen im ersten Stock und einer viersäuligen Halle im Erdgeschoß; die Basen der Säulen sind umgekehrte Kapitäle. (Innen ein schönes Treppenhaus des Barockstils.) — Noch bedeutender der anstoßende Pal. Loredan (um 1000), mit bunten Inkrustationen. — Ein kleiner Palast zwischen Pal. Michele und Pal. Civran hat sogar Zierfensterchen in der Art, wie sie an S. Marco vorkommen. d e f

Diese sämtlichen Gebäude mögen uns etwa das Venedig des vierten Kreuzzuges (1202) vergegenwärtigen helfen.

❖❖❖

Zwischen Venedig und Toskana, in der Lombardei und stellenweise die ganze Via Aemilia abwärts bis ans Adriatische Meer entwickelte sich, nicht ohne nordische Einwirkung, derjenige Stil des Kirchenbaues, der von manchen als der lombardische schlechtweg bezeichnet wird. Mit großem Unrecht würde man aber diese Benennung (wie schon geschehen) auf den romanischen Stil überhaupt ausdehnen; der Norden hat hier gewiß eher gegeben als empfangen, und seine Bauten sind viel strenger in einem bestimmten Sinne durchgeführt als die lombardischen; sie geben gerade das Wesentliche, den Gewölbebau mit gegliederten Pfeilern, ungleich konsequenter. Damit soll indes nicht geleugnet werden, daß man in der Lombardei, schon ehe die französischen Zisterzienser

ihre Bauſyſteme dahin übertrugen, beſchäftigt war, die Probleme der Gewölbebildung zu löſen. — In einer Beziehung aber bleiben die italieniſchen Bauten ganz originell: im Faſſadenbau. Die romaniſche Architektur des Nordens hatte von frühe an die Türme (zu zweien, zu vieren) als weſentliche Bauglieder an den Ecken der Kirche angebracht; ſeit dem Vorgang normanniſcher Baumeiſter nach der Mitte des 11. Jahrh. wurden die Türme ſogar zum Hauptmotiv aller bedeutenden Kirchenfaſſaden. In Italien dagegen blieb der Turm als Nebenſache auf der Seite ſtehen, und die Faſſade war auf irgend eine andere Weiſe zu dekorieren. Wir ſahen, wie die Toskaner durch Anwendung des Marmors, durch mehrere Stockwerke von Säulenſtellungen zu wirken wußten; ihre Faſſade iſt immer der wenigſtens annähernde Ausdruck der Kirche, d. h. eines hohen Mittelſchiffes und niedriger Nebenſchiffe. In Oberitalien dagegen wird die Frontwand nur allzu oft als ein Gegenſtand beliebiger Bildung und Dekoration vor die Kirche hingeſtellt; ohne Abſatz ſteigt ſie empor, als wären alle drei Schiffe gleich hoch[1]); Galerien laufen querüber und am Dachrand auf und nieder; als Strebepfeiler dienen vorgeſetzte Säulen, deren Kapitäle in der Regel nichts tragen; Bogenwerk, Wandſäulchen, Skulpturen, oft ohne allen Sinn, füllen den Raum wohl oder übel aus. (Der Portalbau iſt oft von großer Pracht, ſeine Gliederung teils nordiſch mit ſchräg einwärts tretenden Säulenreihen, teils ſüdlich mit vorgeſetzter Halle von zwei Säulen, in der Regel auf Löwen, teils aus beiden Motiven zuſammengeſetzt.) Auch an den übrigen Außenſeiten macht ſich eine willkürlichere Verzierung geltend als an den beſſern Kirchen des Nordens. Über der Vierung wird womöglich eine achteckige Kuppel angebracht, mit Galerien ringsum und einem flachen Zeltdach; ſie wird bereits dasjenige Element, welches weſentlich den Eindruck des Ganzen beherrſcht, und bleibt ſpäter bei allen Wandlungen der Stile bis in den Barokko hinein in Oberitalien diejenige Form, welche den Anblick der Städte ſchon von draußen beſtimmen und oft auf das ſchönſte bereichern hilft.

Mehr als im Norden und in Toskana iſt hier eine unbarmherzige Moderniſierung über das Innere der Kirchen ergangen.

a Die allzu berühmte Kirche S. Michele in Pavia muß zuerſt genannt werden, weil ihr vermeintliches Alter (man verlegte ſie in die Zeit des langobardiſchen Königreiches) zu dem irrigen Zugeſtändnis einer Priorität Oberitaliens in dem betreffenden Stil Anlaß gab. Der alte Bau ging bei einem Brande 1004 zugrunde, der Neubau, 1860—75 leidlich reſtauriert, entſtand in zwei Abſätzen:

1) Eine Anzahl dieſer romaniſchen Kirchen ſind in der Tat ſog. Hallenkirchen mit gleicher Schiffhöhe, und an ſolchen mag ſich die genannte Faſſadenbildung entwickelt haben.

Krypta, Chor und Querſchiff ſamt oktogoner Kuppel gehören dem Ende des 11. Jahrh., Faſſade und das dreiſchiffige Langhaus der 1. Hälfte des 12. an. 1155 war der Bau vollendet. Schwere Bündelpfeiler mit phantaſtiſchen Tier- und Figurenkapitälen ſtützen die vier Kreuzgewölbe des Langhauſes, über den Seitenſchiffen Emporen — alles in überaus maſſigen Verhältniſſen und ſchwerfälliger, barbariſcher Pracht. Dieſe macht ſich ganz beſonders gedankenlos auch an den Friesſtreifen, Galerien, Portalen uſw. der eingiebligen, die Schiffsweiten durch Pfeilerbündel betonende Faſſade breit. Später und etwas belebter die der Auguſtinerkirche. — Ver- a wandt im Syſtem und wenig früher die jüngſt ſorgfältig wiederhergeſtellte Kirche S. Pietro in Cielo d'oro (geweiht 1132). b

S. Ambrogio in Mailand, vom gewölbten Vorhof aus (S. 3 g) c ein bedeutender Anblick, mit einer untern und obern Vorhalle, entſpricht im Innern durch keine Art von Schönheit dem klaſſiſchen geſchichtlichen Ruhm, wenn auch der Eindruck des weiträumigen Mittelſchiffs und der luftigen Emporenarkaden immerhin bedeutend iſt. (Die Apſis vom Ende des 8. Jahrh., das Schiff nach 1117, der Campanile 1128 im Bau, Atrium und Kuppel aus der Mitte des 12. Jahrh., neuerlich reſtauriert); geringes Licht; Anzahl wichtiger Altertümer: rechts die Kap. S. Satiro, mit merkwürdiger Kuppel ohne Zwickel, und alte Moſaiken. — Mehrere Kirchen in Mailand, für den Archäologen ſehenswert, haben Tonnengewölbe wie manche romaniſche Kirchen Frankreichs, ſo der Reſt der alten Kirchen S. Celſo, d S. Babila, S. Sepolcro; letzteres außerdem merkwürdig durch e ein Obergeſchoß und eine ausgedehnte Krypta.

Das Chorherrnſtift in Rivalta (bei Treviglio), am Ausgang f des 11. Jahrh. gegründet, im folgenden ausgebaut, von S. Ambrogio beſtimmt, durchaus kreuzgewölbt — bis auf die Tonne des Presbyteriums (jüngſt gut reſtauriert).

S. Fedele in Como (914 ſchon Baſilika, 1265 umgebaut), be- g trächtlich verbaut, aber wegen der abgerundeten Kreuzarme und Chor mit hohen Rundbogengalerien auf romaniſchen Säulen innen und außen als Nachbildung von S. Lorenzo in Mailand merkwürdig. — Einige Minuten vor Como S. Abondio, hochintereſſante h Baſilika des 11. Jahrh., vortrefflich reſtauriert, wobei eine ältere darunterliegende Kirche des 5. Jahrh. zum Vorſchein kam.

Der Dom von Modena in ſeiner jetzigen Geſtalt begonnen 1099 i von dem Architekten *Lanfranco,* 1106 geweiht; außen mit einer ringsum laufenden Galerie, von welcher je drei Arkaden durch einen größeren Bogen auf Wandſäulen eingefaßt werden; das Innere dreiſchiffiger Gewölbebau, abwechſelnd Säulen mit antikiſierenden Kapitälen und ſtarke Pfeiler mit Halbſäulen; die obere Triforiengalerie (von jeher) bloß ſcheinbar; unter dem erhöhten Chor

(S. 39b) mit drei Apsiden eine Krypta auf romanischen Säulen; ihr Eingang ein Lettner von geraden Architravsteinplatten auf Säulchen, deren vordere Reihe auf Stützfiguren (Zwerge auf Löwen) ruht. Der Oberbau neuer. Das Detail durchgängig befangen, doch nicht roh.

a Der Dom von Cremona, 12. Jahrh., dreischiffiger Gewölbebau (auch im Querschiff) in Gestalt eines griechischen Kreuzes, der Chorflügel mit drei halbrunden Apsiden geschlossen; im Innern die Querarme durch das Fortlaufen der Galerien des Hauptschiffes (wie im Dom von Pisa) zum Teil abgeschnitten; nach außen hat das Querschiff stattliche eigene Fronten; das ganze Gebäude ist mit einer Anzahl von Rundtürmchen bekrönt, die Hauptfassade stark mit b Renaissancezutaten versetzt. Daneben links der berühmte Torazzo mit zwei polygonen Obergeschossen (offene Hallen) und kegelförmigem Helm, auf altem Unterbau von dem cremoneser Architekten *Franc. Pecorari* erbaut (voll. 1284).

c Der Dom von Crema mit einer ansehnlichen Backsteinfassade, 13. Jahrh.

d Der Dom von Piacenza in seiner jetzigen Gestalt beg. 1122, erhielt im 13. Jahrh. eine Erhöhung, welche sich schon von außen durch den Backstein im Gegensatz zum Marmor des Unterbaues kund gibt (voll. 1233). Innen macht jetzt das Hauptschiff den Eindruck einer französischen Kirche des Übergangsstiles; man hatte für nötig gefunden, die alten (Säulen oder) Pfeiler zu schweren Rundsäulen zu verstärken: je zweien ihrer Intervalle entspricht nun eine Abteilung des hohen Kreuzgewölbes. Die Lösung der Kuppelfrage ist hier viel weniger gelungen als in Pisa; die Kuppel entspricht — sehr unharmonisch — zwei Schiffen des dreischiffigen Querbaues, welcher übrigens mit dem pisanischen die halbrunden Abschlüsse gemein hat. Unter dem über das Langhaus erhöhten Chor eine weitläufige fünfschiffige Krypta mit dreischiffigem Querbau, die Kreuzung ist durch eine Lücke markiert, die vier Säulen entsprechen e würde. — Ebendort S. Savino, ganz frühe Pfeilerbasilika, Kreuzgewölbe mit flachen Gurten, Tier- und Flechtbandkapitäle, drei Apsiden, die Krypta unter dem nicht erhöhten Presbyterium in der Breite des Mittelschiffes sich mit drei Arkaden öffnend. Das Innere nicht ganz stilgetreu restauriert. Fassade aus dem Cinquecento.

f Der Dom von Borgo S. Donnino, seit 1080 umgebaut, eine der reichsten Schöpfungen des lombardisch-romanischen Stils. Das Mittelschiff hat runde Arkaden auf gegliederten Pfeilern und Spitzbogengewölbe, der Chor schließt unmittelbar daran und endigt in eine schlanke Apsis. Die von zwei Türmen flankierte unvollendete Fassade mit drei Löwenportalen und reichem Skulpturenschmuck ist ein Prachtstück. Das Äußere, Chor und Seitenschiffe, mit Säulengalerien und Bogenfriesen reich geziert.

a Der Dom von Parma, ein Bau des 12. Jahrh., mit gegliederten Pfeilern, einſchiffigem Querbau (der in Niſchen ſchließt) und hoher weiter Krypta unter dem erhöhten Chor und Kreuzſchiff, erhielt, wie es ſcheint, im 13. Jahrh. einen höhern Oberbau, wie der Dom von Piacenza, doch ohne dabei ſeine innere Galerie einzubüßen, wie dieſer. Das Detail der alten Beſtandteile erſcheint durchgängig, zumal in der Krypta, noch ſehr unentwickelt. Der Anblick von der hintern Seite vorzüglich bedeutend, beſonders wegen der Höhe des Chors, bedingt durch die Krypta. Die vordere Faſſade, ernſt und ſtrenge, ermangelt der Teilung durch Wandſäulen oder Pilaſter (das Hauptportal bez. von *Giov. Bono* aus Biſſone und datiert 1281). Nur durch einen ſchmalen Zwiſchenraum von ihr getrennt: der einfach mächtige Glockenturm.

b In Bologna hat die S. Stefano benannte Gruppe von ſieben kleinen Kirchen außer dem (ſ. S. 21 a) angeführten Zentralbau S. Sepolcro keinen irgend beſondern architektoniſchen oder auch maleriſchen Wert. — Ein kleiner an S. Sepolcro anſtoßender Kloſterhof iſt durch die Formenwidrigkeit ſeiner untern Stützen ebenfalls als ſehr alt dokumentiert.

c Am Dom von Ferrara gehören dem Umbau von 1135 nur noch der untere Teil der Faſſade und die beiden Seitenfaſſaden an. Die letzteren ſind vorherrſchend (die nördliche faſt ganz) von Backſtein; eine obere Galerie, mit birnförmigen Giebelchen über den je vier und vier zuſammengehörenden Bogen, entſpricht zwar nicht der weiter unten angebrachten, wo je drei Bogen von einem größern Bogen eingefaßt ſind, iſt aber doch wohl ebenfalls aus dem 12. Jahrh. — Der Oberbau der Hauptfaſſade eine wunderliche Dekoration: noch romaniſch gedacht, aber in bereits gotiſchen Formen, aus dem 13. Jahrh. Chor und Turm Renaiſſance. (Das Innere vollſtändig und zwar nicht ſchlecht moderniſiert.)

Vielleicht der edelſte romaniſche Bau Oberitaliens iſt die ſchöne d Kirche S. Zeno in Verona, deren Inneres noch in die erſte Hälfte des 11. Jahrh. zurückzuführen iſt, während ſie ihre jetzige äußere Geſtalt namentlich durch einen Umbau von 1139 erhielt. In der Faſſade, die mit dem hohen Campanile und dem maſſigen, zinnenbekrönten Turm des alten Benediktinerkloſters (deſſen gleichzeitiger Chioſtro mit eigentümlichem Ausbau) eine Baugruppe von einziger Wirkung bildet, ſpricht ſich früher als ſonſt irgendwo die Neigung zum Schlanken und Strebenden aus, nicht bloß durch die vertikalen Wandſtreifen, ſondern noch deutlicher durch die Unterordnung der horizontalen Galerie, welche von jenen durchſchnitten wird, ſtatt ſie zu durchſchneiden. — Das Innere, um zehn Stufen unter das Niveau des Bodens vertieft, eine Baſilika, abwechſelnd auf Säulen und Pfeilern; über letztern ſollten ſich oben große Bogen als Mit-

träger eines Sparrendaches wölben; allein ſie wurden nur über zwei Pfeilern ausgeführt, indem beim weitern Verlauf des Baues eine Erhöhung der Obermauer und ein Holzgewölbe ſie unnütʒ machten. Die Krypta unter dem erhöhten Chor iſt hoch und ausgedehnt, wie in den meiſten oberitaliſchen Hauptkirchen dieſer Zeit. Die Kapitäle der Säulen ſcheinen faſt alle im Mittelalter nach antiken Vorbildern gemeißelt, die hinterſten moderniſiert; antik vielleicht das vorletʒte rechts. Pfeiler und Säulen ruhen auf mehrfach ſtufenförmig übereinandergeſetʒten parallelepipediſchen Poſtamenten. Die Bildung des Details iſt durchweg ziemlich ſtreng und gut.

Die übrigen alten Baſiliken Veronas, welche wir bei dieſem Anlaß nachholen, zeigen einige intereſſante Eigentümlichkeiten. So a hat S. Lorenzo ein oberes Stockwerk von Galerien und außen an der Faſſade zwei antik ſcheinende Rundtürme. Das Innere, abwechſelnd Pfeiler und Säulen, letʒtere zum Teil mit antiken Kapitälen, gehört doch wohl erſt unſerm Jahrtauſend an; das Tonnen- b gewölbe vielleicht urſprünglich. — S. Zeno in Oratorio, zwar klein und gedrückt, doch nicht ſehr alt, mit einem Kuppelchen vor c der Tribuna. — In S. M. antica haben nur noch die Säulen ihre d urſprüngliche Geſtalt. — S. Giovanni in Fonte, das Baptiſterium, iſt eine einfache Baſilika, 1122—36 an Stelle des durch Erdbeben e 1116 zerſtörten älteren erbaut. — S. Stefano, Pfeilerbaſilika von ſchwer zu ermittelndem Alter, mit Polygonkuppel aus romaniſcher Zeit; der auf hoher Krypta ſtehende Chor mit einem wunderlichen Umgang. (Das Grab der jüngern Placidia iſt der Altar unmittelbar rechts vom Hochaltar; wichtige altchriſtliche Sarkophage in der Krypta.)

f Am Dom iſt die Faſſade (12. Jahrh.) zwar beſſer und ſinnvoller als die der Kathedralen von Piacenza bis Modena, doch derjenigen von S. Zeno noch nicht zu vergleichen. (Die Fenſter nicht urſprünglich, ſ. unten.) Sehr intereſſant iſt die gleichzeitige Außenverzierung der Tribuna: engſtehende Wandſtreifen mit einem geraden Geſimſe, welches mit zierlicher Schüchternheit die Antike nachahmt. (Die Ausbauten an den Seitenſchiffen ähnlich, aber erſt aus dem 15. Jahrh.).

g Der Dom von Novara, eine Geſamtanlage aus vielleicht ſehr früher Zeit (4. Jahrh.?), der Langbau ehemals eine fünfſchiffige Säulenbaſilika, von Pfeilern unterbrochen, mit Obergeſchoß; gegenwärtig erſetʒt durch einen reichen Neubau modernen Stiles, mit einem ſchönen Atrium korinthiſcher Säulen von Simplongranit; vom urſprünglichen Bau nur noch die Chorpartie mit den Türmen und das Baptiſterium übrig.

h An S. Andrea zu Vercelli nur die Hauptfaſſade und die Zwerggalerien der Seitenfaſſaden romaniſch; alles übrige gotiſch (S. 67 b).

Endlich, als nördlichſter Ausläufer des lombardiſchen Romanismus, der Dom zu Trient, über früherem Bau beg. von *Adam* a *d'Arogno* († 1212), voll. in Kuppel und Campanile erſt im 16. Jahrh., und zwar ſonderbarerweiſe in archaiſierend romaniſchem Stil (Miſchung lombardiſcher und deutſcher Elemente; originelle Kuppelzwickel als koniſche Eckvertiefungen).

Wir reihen hier eine Gruppe von Bauten an, die gleichſam die Vorſtufe der von franzöſiſchen Ziſterzienſern nach Muſtern burgundiſcher Frühgotik in der römiſchen Provinz gegründeten Anlagen bilden (ſ. S. 62), und deren Typus bei Anwendung der Formen des romaniſchen Stils ſonſt nur in unweſentlichen, durch das Material (Backſtein) bedingten Modifikationen von jenen abweicht. Die älteſte iſt die Kloſterkirche von Chiaravalle bei Mailand (1135 vom b h. Bernhard gegr., ſeit c. 1170 in ſeiner jetzigen Geſtalt ausgebaut, 1221 geweiht), ein lateiniſches Kreuz von acht Quadratjochen, wovon vier auf Querſchiff und Chor fallen, den ſechs Kapellen begleiten; dreiſchiffig mit Rundpfeilern und Kreuzgewölben in den ſchlanken Verhältniſſen des Übergangsſtils, mit zahlreichen Spuren dekorativer Malerei, im Äußeren durchaus romaniſch. Der Kuppelturm zeigt jenes Motiv von abgeſtuften Galerien, das in primitiver Geſtalt bei S. M. maggiore zu Bergamo vorkommt und einſt ſeine volle Ausbildung finden ſollte am Kuppelbau der Certoſa von c Pavia. (Die gen. Kirche zu Bergamo gegr. 1137, die Portale ſpäter, das nördliche von ſchlankſter italieniſcher Gotik, auch das ſüdliche erſt 1360, von *Giov. da Campione,* das Innere moderniſiert.) Es folgt Chiaravalle della Colomba bei Firenzuola, 1137 ge- d gründet, ohne Kuppelturm, ſonſt wie die vorige; mit herrlichem Kreuzgang und Vorhalle vom Ende des 13. Jahrh. Endlich als ſpäteſte Chiaravalle di Caſtagnola bei Jeſi, in ihrer jetzigen e Geſtalt rekonſtruiert 1172, von entwickelterem Charakter: die Pfeiler durch vier vorgeſetzte Halbſäulen gegliedert, zum Teil noch Würfelkapitäle, im Hauptſchiff oblonge, in den Seitenſchiffen quadratiſche Joche, kein Kuppelturm.

Im Süden iſt der Dom S. Ciriaco zu Ancona (geweiht 1128, f ausgebaut bis 1189) ein eigentümliches Gemiſch romaniſcher und byzantiniſcher Bauweiſe; ein griechiſches Kreuz, durch nachträgliche Verlängerung der Chorſeite verunſtaltet, nach jeder Richtung dreiſchiffig, mit zwölfſeitiger Kuppel auf der Kreuzung; wahrſcheinlich das jetzige Ganze komponiert mit Rückſicht auf ſchon vorhandene Säulen (mit ravennatiſch-byzantiniſchen Kapitälen) von einem ältern Bau, daher vorherrſchend Holzgewölbe; zwei Krypten unter den mit halbrunden Apſiden ſchließenden Armen des Querbaues, welche letztere deshalb erhöht ſind; das Äußere durchaus

in den etwas rohen Formen romaniſchen Stils, nur das ſpäter vorgebaute Hauptportal mit ſäulengetragener Vorhalle ſchließt ſchon im Spitzbogen (vielleicht von *Margheritone* aus Arezzo, dem Vaſari a irrtümlich den ganzen Bau zuſchreibt). — Die Kirche S. M. della Piazza ebenda (11. oder 12. Jahrh., innen moderniſierte Baſilika mit achteckigen Pfeilern und einem erhöhten gewölbten Raum über dem Hauptaltar) zeigt an ihrer (1210 dekorierten) Faſſade nicht mehr lombardiſche Galerien, ſondern Reihen von reichverzierten (ja zum Teil moſaizierten und mit Heiligenköpfen in Majolika geſchmückten) Blindbogen übereinander, in völlig mißverſtandener Nachahmung des Piſaniſchen, auch an einigen apuliſchen Bauten (Troja, Benevent u. a.) vorkommenden Galerienmotives.

In Süditalien und Sizilien war anfangs rein byzantiniſcher Stil, von den Baſilianermönchen herübergepflanzt, die Regel: die griechiſche Kreuzform mit Kuppeln, zumeiſt fünf derſelben. (So in b S. Giovanni degli Eremiti in Palermo, ferner in S. Pietro c zu Otranto, S. Marco zu Roſſano, der ſog. Cattolica zu Stilo in Calabrien uſw.) Die Normannen bringen von Norden ihren romaniſchen Stil mit, der für die Kirchenbauten die Baſilikenform (Mittelſchiff mit offnem Dachſtuhl, Seitenſchiffe gewölbt, Querſchiff gewöhnlich ohne Kuppel, halbrunde Apſis innerhalb des geradlinigen Abſchluſſes der Chorwand) wählt, im Inneren Säulenſtellungen ſtatt der Pilaſter einführt (als Ausnahme auch Wechſel d von Säulen und Pfeilern, z. B. in S. Niccolò zu Bari), außen die ſchlichte, ſauber bearbeitete Mauermaſſe der Faſſade faſt nur durch einige Pilaſter, das Portal, die Roſe darüber und die Fenſter unterbricht, welche dafür beſonders reichen Dekor erhalten. Die Front endigt in einen hohen Mittel- und zwei niedrigere halbe Seitengiebel, die Seitenſchiffe erhalten zumeiſt ſpäter aus ſtatiſchen Gründen zugefügte und in der Folge durch Wände verbundene Wandſtrebepfeiler durch Bögen verbunden, darüber eine Arkadenloggia, den Zugang zu dem Matroneum vermittelnd. Zur Seite der Faſſade oder oft auch der Apſis ein oder zwei hohe, mehr oder weniger reich ausgebildete Campaniles. In ſämtlichen bedeutendern Städten Apuliens finden ſich noch Bauten aus jener und früherer Zeit, impoſant in ihren Dimenſionen und intereſſant durch ihre Anlage, die verrät, daß ſie meiſt dem byzantiniſchen Kultus gedient (Ikonoſtaſis, Frauenemporen), und durch den Reichtum der Dekoration. Der früheſte Bau, der den übrigen zugleich e zum Vorbild diente, iſt S. Niccolò zu Bari (1087—1105), unter zum mindeſten indirektem Einfluß der normanniſchen Bauten Nordfrankreichs (Jumièges, Caen uſw.) entſtanden. Die Gliederung der Seitenſchiffe ſowie die (unvollendete) Rückfaſſade und das reiche

Portal erſt vom Ende des 12. Jahrh. Es folgt der Dom da- a
ſelbſt, woran von dem urſprünglichen, 1035—86 entſtandenen byzan-
tiniſchen Bau nur noch die Krypta und einige Fragmente erhalten
ſind, während der jetzige 1170—78 ganz nach S. Niccolò rekon-
ſtruiert wurde, mit Ausnahme der oktogonen Vierungskuppel und
der prächtigen Rückfaſſade (jüngſt im Innern gut reſtauriert). Ferner
die Dome von Ruvo und Bitonto (1200), die Faſſade des letzteren b
durch gute Verhältniſſe und reiche Ornamentation ausgezeichnet;
der erſtere mit ſehr hohem Mittelſchiff, ſo daß an der Faſſade
deſſen Giebel neben den ſteilabfallenden Halbgiebeln der Seiten-
ſchiffe und ihrer Kapellen faſt nur als krönender Aufſatz zur
Geltung kommt. Konſolenumgang im Innern (wie in S. Croce zu
Florenz), das einzige Beiſpiel an apuliſchen Bauten. Beide mit
nordiſchen Anklängen im Detail (einzelne Kapitäle, Fenſterroſen),
bei Ruvo das (moderniſierte) Innere als nordiſche gewölbte Pfeiler-
baſilika angelegt (Wölbungen nicht ausgeführt). Der Dom zu c
Trani, 1130 im Bau, 1222 noch nicht vollendet, mit einer die ganze
Ausdehnung der Oberkirche einnehmenden früheren Krypta auf
Kreuzgewölben. Die hier am frühſten angewandten Wandſtrebe-
pfeiler und Arkaden darüber an den Seitenfronten ſind unver-
ändert erhalten (die am Dom und S. Niccolò zu Bari danach an-
gelegt, jedoch ſpäter zugemauert), das Innere moderniſiert. Der
Dom zu Barletta, nur in den vier vordern Traveen romaniſch, d
nach dem Muſter von S. Niccolò zu Bari 1139—56 erbaut; daran
fügte man im 13. Jahrh. vier weitere Felder und zu Ende des-
ſelben den Chor mit ſeinen Kapellen in gotiſchem Stil, nach bur-
gundiſchem Muſter (der Architekt war vielleicht *Pierre d'Angicourt*,
der 1282 das dortige Kaſtell baute). Der Dom von Altamura, e
1231 geweiht, nach einem Erdbeben 1316 wieder aufgebaut. Die
Faſſade mit überaus reich, aber formenroh dekoriertem Portale und
Roſe gehört dieſer Zeit an, ebenſo die zwei gotiſchen Türme an ihr,
das Innere modern verreſtauriert. Der Dom von Matera (1203 f
bis 1270) dreiſchiffige Baſilika mit Querſchiff und Vierungskuppel,
ohne Emporen; die Dekoration am Äußern von St. Niccolò und
Cataldo zu Lecce abhängig. Endlich, als ſpäteſter, der Dom zu g
Bitetto (1435), durchaus kreuzgewölbt, die Faſſade in den Ver-
hältniſſen noch harmoniſcher, im dekorativen Schmuck noch vor-
nehmer als in Bitonto. — Nach dem Vorbild von Bitonto ent-
ſtanden die Kathedralen von Giovinazzo (geweiht 1283), Bi- h
sceglie (geweiht 1295), Aquaviva, die ſämtlich ſpäter vielfache i
Umänderungen erfuhren. Daneben erſtanden aber noch im 12.
und 13. Jahrh. eine Reihe von Kuppelkirchen zum Teil nach byzan-
tiniſchem Schema. Einige davon haben nur eine einzige Kuppel
(ſo S. Andrea in Trani, S. Margherita zu Biſceglie [1197], k

a der Dom S. M. maggiore zu Siponto [nach 1150] und die Grab-
b kapelle Bohemunds [† 1111] am Dom zu Canoſa, letztere beide von
c quadratiſchem Grundplan), Ss. Nicola e Cataldo zu Lecce (1180,
griechiſches Kreuz); in den meiſten Fällen ſind es zwei oder drei
d Kuppeln über dem Langſchiff (wie z. B. beim Dom von Canoſa,
e geweiht 1101, dem von Molfetta [erſte Hälfte des 13. Jahrh.] mit
tonnengewölbten Seitenſchiffen [ihre Kapellen erſt aus dem 14. Jahrh.],
f S. Francesco in Trani [1184, Seitenſchiffe mit Halbtonnen, wie an
g gewiſſen ſüdfranzöſiſchen Bauten], S. Benedetto in Converſano
h (barockiſiert), Ogniſanti in Valenzano und ſelbſt an der Deutſch-
i ordenskirche S. Leonardo zu Siponto). Ganz für ſich ſteht der ab-
k ſonderliche Kegel, als Campanile (?) an S. Pietro in Monte Sant-
angelo (am Montegargano) angebaut, von burgundiſch-apuliſchem
Synkretismus. Dagegen ſcheint die Verwendung von Blendbogen
und offenen Arkadengalerien, ſowie die Inkruſtation mit geome-
l triſchen Muſtern, wie wir ſie an den älteſten Teilen des Doms von
Troja (1093—1125, die obere Partie der Faſſade, Querſchiff und
Chorapſis, ſowie das Innere ſind im 13. Jahrh. erneut, das Ganze
eine getreue Replik piſaner Baſiliken, das Werk eines nach dem
m Süden verſchlagenen dortigen Meiſters), an S. M. maggiore in
n Monte Santangelo (am Montegargano, beg. 1198), an den Kathe-
o dralen von Siponto (nach 1150), Foggia (ſeit 1179) und Benevent
p (Faſſade 1216 im Bau), ja ſelbſt noch von Termoli (aus der Zeit Fried-
richs II.) finden, viel eher auf die Nachahmung piſaniſcher Kunſtformen,
als auf den direkten Einfluß byzantiniſcher Kunſt zurückzuführen.

Sodann iſt gegen Ende des 12. Jahrh. in Apulien vereinzelt ein
Einfluß des gleichzeitigen burgundiſchen Übergangsſtils zu ver-
zeichnen, durch die Niederlaſſungen franzöſiſcher Kluniazenſer da-
hin übertragen. Sie bringen zuerſt das ſpitzbogige Kreuzgewölbe
nach Unteritalien; ſo an Querſchiff und Apſis, den Reſten des 1156
q wieder aufgebauten Domes von Teramo, am Querſchiff von S.
r Maria zu Ronzano (vor 1181), an Chorumgang und Seitenſchiffen
s von S. Antimo (um 1150, ſ. unten) und am Chorumgang der
t Kathedrale von Averſa. In S. Sepolcro zu Barletta be-
gegnet uns ein Bau vom Ende des 12. Jahrh. nach rein burgundi-
ſchem Schema, eine der Schöpfungen der um das dortige Vikariat
des Erzbistums von Nazareth gruppierten fränkiſchen Ordens-
u kongregationen. Während ſich ferner in Ss. Nicola e Cataldo
v zu Lecce, S. Benedetto in Brindiſi und S. Giovanni zu
Matura — alles Bauten vom Ende des 12. und Beginn des
13. Jahrh. — byzantiniſche Einflüſſe mit franzöſiſchen Details in
w Plan und Formen kreuzen, geht der Dom von Coſenza (geweiht
1222) geradezu auf Vorbilder aus der Champagne zurück. Endlich
iſt der Chorumgang und das Querſchiff (beg. vor 1135, fortgeführt

zw. 1150 und 1200), ſowie das Langhaus (nach 1200) der größeren,
nie vollendeten und jetzt in Trümmern liegenden Hinterkirche der
Abtei S. Trinità zu Venoſa ein Werk, das ſich die Kluniazenſer- a
kirche zu Paray-le-Monial zum Muſter nahm (ein zweites, noch
früheres [um 1150] Beiſpiel eines Umganges auch an einer Bene-
diktinerkirche, jener der burgundiſchen Vorbildern folgenden Abtei
S. Antimo am Monte Amiata). Die Vorderkirche von S. Trinità b
zu Venoſa, eine normanniſche Baſilika vom Ende des 11. Jahrh.,
hat wenig von ihrer urſprünglichen Anlage bewahrt. Das Vorbild
von S. Trinità zu Venoſa fand Nachfolge an dem wenig ſpäter
erbauten Chorumgang der Kathedrale des benachbarten Ace- c
renza, während S. M. Maggiore in Lanciano (1227) den Ziſter- d
zienſerkirchen der Sabina folgt (ſ. S. 62 u. 63).

Der Gruppe der byzantiniſchen und normanniſchen Bauten Süd-
italiens ſteht in Campanien eine dritte vom Typus der lateiniſchen
Baſilika gegenüber. Hierzu gehören: S. Angelo in Formis bei e
Capua vetere, 1058 erbaut, dreiſchiffig, mit antiken Marmorſäulen;
die Spitzbogen der Vorhalle wohl von orientaliſcher Derivation. Der
Dom von Seſſa, mit korinthiſchen Säulen und gewölbter Vorhalle f
auf Pfeilern; am mittlern der drei Bogen bibliſche Geſchichten, —
ein ſchwacher Nachklang nordiſcher Portalbauten. Der Dom von g
Capua mit ſtattlichem Vorhof (1068), deſſen Bogen auf antiken ko-
rinthiſchen Säulen ruhen. Im Innern Baſilika mit geradem Gebälk und
korinthiſchen Kapitälen aus chriſtlicher Zeit, an die ravennatiſchen
erinnernd. Unter dem Chor eine merkwürdige Krypta mit einem
Grab Chriſti, offenbar erſt aus der Zeit der Normannen. Der
Dom von Salerno, von Rob. Guiscard gegründet, 1084 geweiht, h
dreiſchiffig mit antiken Säulen, aber zur Pfeilerkirche bis ins Un-
kenntliche moderniſiert, auch die große Krypta; von den drei
Tribunen nur eine beſſer erhalten. Der Vorhof mit überhöhten
Bogen auf ſchönen Säulen von Paeſtum; der Turm daneben, von
Roger II. erbaut, wie der zu Amalfi. Ähnlich in Ravello der i
kleine Dom S. Pantaleone, ganz moderniſiert, mit jüngſt gut k
reſtauriertem ſchönem Campanile, ſowie die maleriſchen Kirchlein
S. Giovanni del Toro und S. M. Immacolata. Der Dom l
von Benevent, erbaut im 10. Jahrh. nach erweitertem Grundplan
unter Beibehaltung der dreiſchiffigen Anlage rekonſtruiert 1120
(nach dem Muſter der Kirche auf Montecaſſino 1070), vollendet m
mit dem Ausbau der Faſſade zu Beginn des 13. Jahrh. Der Dom n
zu Gerace in Calabrien, 2. Hälfte des 12. Jahrh., durchaus mit
antiken Säulen und Kapitälen. Die alte Kirche S. Reſtituta, links o
an den Dom von Neapel angebaut, Baſilika mit Spitzbogen über p
antiken Säulen; die Tribuna vielleicht, das alte Baptiſterium rechts
daneben jedenfalls aus viel früherer Zeit (5. Jahrh.).

Endlich eine letzte Gruppe von Baſiliken, die als ſiziliſch-campaniſche zu bezeichnen wären, da ſie Anklänge des normanniſch-
a mauriſchen Miſchſtils zeigen (ſ. S. 57). Es ſind dies der Dom von Caſerta vecchia (voll. 1153), eine Kopie desjenigen von Seſſa, dreiſchiffig, mit antiken Säulen und zumeiſt auch Kapitälen, aber mit mächtiger, innen und außen ſikulo-arabiſch dekorierter Vie-
b rungskuppel (1289) und ebenſolchem Turm (1234). Der Dom von Amalfi, rekonſtruiert 1204, mit ſeiner phantaſtiſchen Vorhalle (überhöhte Spitzbogen auf antiken Säulen, gewölbt), ſeinem fünfkuppligen mit Fayencen dekorierten Turm (1276) und ſeinem Kreuzgang als maleriſcher Gegenſtand bedeutender denn als Kunſtwerk; die Säulen des Innern zu Pfeilern verkleidet, die Krypta reich
c moderniſiert. Ferner der Turm und Hof von Pal. Ruffolo in Ravello. Selbſt viel weiter nordwärts treffen wir vereinzelte Vorpoſten in dem phantaſtiſchen, mit mauriſch-normanniſchen Dekorationsmotiven reich umkleideten Turm der Kathedrale von
d Gaeta (inſchr. von dem Cosmaten Niccolò di Angelo um 1180, aber rekonſtruiert 1279) und dem in ſeinen einzelnen Geſchoſſen von überhöhten Spitzbogenblendarkaden umkleideten flachgedeckten
e Turm des Doms von Terracina (S. 14 h).

Charakteriſtiſch für Süditalien bleibt auch die ſtarke Heranziehung fremder Künſtler, der Lombarden und Cosmaten wie (in früherer Zeit) der Griechen. Ihnen verdanken die ſüditalieniſchen Kirchen ihre außerordentlich reiche, ſaubere und mannigfaltige Ornamentik, welche jener der gleichzeitigen nordiſchen Kirchen weſentlich überlegen iſt; hinter dieſen ſtehen ſie dagegen im Grundriß wie in der Konſtruktion entſchieden zurück.

Die normanniſche Architektur Siziliens, deren Blüte in das 12. Jahrh. fällt, läßt an ihrem eigentümlichen Eindruck den Beſchauer empfinden, daß ſie nicht aus italieniſchem Geiſte, ſondern aus einer Miſchung byzantiniſcher, mohammedaniſcher und abendländiſcher Formen hervorgegangen iſt; die letzteren beſchränken ſich übrigens auf wenige Dekorationsmotive. Das reizvolle, aber unorganiſche Spiel der orientaliſchen Verzierungen, der Hufeiſenbogen und das Stalaktitengewölbe tritt mit den einfachen Grundformen, mit der ſpezifiſch nordiſchen Anlage der Türme in wunderliche Verbindung. Der Spitzbogen iſt, wo er auftritt, als rein dekoratives Element von den Sarazenen entlehnt, noch nicht wie ſpäter im Norden aus konſtruktiver Notwendigkeit erwachſen. So gewiß alſo die Normannenkunſt den Namen eines Miſchſtils verdient, ſo ſicher iſt in ihr das Gefühl für die Form: etwas direkt Formloſes findet man in ihr nie.

Die byzantiniſche Zentralanlage war der Typus, in dem die

Normannen im 12. Jahrh. ihre Kirchen vorzugsweiſe bauten, ſo S. Giovanni degli Eremiti in Palermo, mit ſtarken mohammedaniſchen Anklängen; S. M. dell' Ammiraglio (Martorana) ebendort urſprünglich ein Quadrat mit Kuppel und drei Apſiden, jetzt erweitert und vielen Moſaikſchmuckes beraubt. Eine Ausnahmeſtellung beanſprucht die prächtige Capp. Palatina von 1132, dreiſchiffige Baſilika mit erhöhtem Chor, überhöhten Spitzbogen, flacher Decke mit Tropfſteingewölbteilen, Kuppel und völlig erhaltenem Moſaikſchmuck. — Faſt gleichzeitig der Dom von Cefalù, zwei mächtige, ganz romaniſche Türme durch einen Portikus verbunden an der Faſſade; ebenfalls dreiſchiffige Baſilika mit Querſchiff und drei Chorapſiden. Ein maleriſcher Kreuzgang mit gekuppelten Säulen. — Erſt ſeit Mitte des 12. Jahrh. kommt durch die Ziſterzienſer ein neuer Bautypus auf, in welchem nordiſche Anklänge vom ſüditalieniſchen Feſtlande her ſtärker bemerkbar werden. Ihre früheſte Gründung, die nachherige Templerabtei La Magione (1161), gibt ſchon das Schema der von ihnen ſpäter im Lande gebauten Kirchen: nur drei Gewölbjoche auf Säulen mit Spitzbogenarkaden, wenig ausladendes erhöhtes Querhaus mit tiefen Apſiden. So auch an S. Spirito, der zweiten Ziſterzienſerkirche Palermos, gegründet 1173; nur daß dieſe plumpe niedrige Rundpfeiler, plumpe Spitzbogen und eine Holzdecke im Langſchiff zeigt; Anklänge an engliſch-normanniſche Anlagen, die ſich durch den Bauherrn, den Erzbiſchof Walter, erklären. Von ihm auch der Dom von Palermo (ſeit 1185), an dem aber nur noch die Krypta, die Säulenbündel im Innern der dreiſchiffigen Anlage, die äußere Dekoration der Chorapſis mit ihren ſich durchſchneidenden Bogen (wie am Dom zu Monreale), ſowie der iſoliert ſtehende Doppelturm alt ſind, alles übrige ſpäteren Reſtaurationen angehört. — Das bedeutendſte Denkmal dieſes Stiles aber iſt der berühmte Dom von Monreale (1174—89), dreiſchiffig in Form des lateiniſchen Kreuzes; ohne die ſpezifiſch orientaliſchen Tropfſteinwölbungen und Kuppeln, nur durch die (übrigens bloß ganz wenig) überhöhten Spitzbogen von abendländiſcher Form abweichend. Der überaus reiche und prächtige Moſaikenſchmuck berückſichtigt wenig die architektoniſche Konſtruktion, ſondern gleicht mehr einem angehefteten Teppich, in welchen die Arkadenbogen einſchneiden. Auch hier ein maleriſcher Kreuzgang mit moſaizierten und reich ornamentierten Säulen, weitaus der größte und prächtigſte des italieniſch-romaniſchen Stils, inſchriftlich von einem Meiſter *Romanus,* Sohn des *Conſtantinus.*

Von den prachtvollen Schlöſſern, mit denen die Normannenherzoge ihre Reſidenzen ſchmückten, haben ſich zwei wenigſtens in der Anlage bei Palermo erhalten. Die Ziza, von Wilhelm I. († 1166) erbaut, ein ernſter, rechteckiger, durch Simsbänder in drei

Geſchoſſe geteilter Bau, die Wände durch mächtige ſpitzbogige Blendarkaden belebt. Ein großer Saal im Innern mit Niſchen, Stalaktitgewölben und reichem Moſaik- und mauriſchem Arabeskenſchmuck bezeugt, daß die Schöpfer des Werkes Araber waren.
a Kleiner, aber zierlicher iſt die Cuba, von Wilhelm II. (c. 1180) errichtet, und in der Gliederung der Wandflächen inſofern abweichend, als die Flachniſchen hier ohne Akzentuierung der Geſchoſſe bis zum Hauptgeſims aufſteigen, und erſt innerhalb derſelben die Wand durch ſpitzbogige gekuppelte Fenſter in vier Stockwerken durchbrochen wird. Von dem ausgedehnteſten dieſer Luſtſchlöſſer, der
b Favara König Rogers (c. 1153), ſind dagegen bloß Reſte übrig, die nur mit Mühe der Phantaſie eine Rekonſtruktion der glänzen-
c den Anlage geſtatten. Ebenſo von dem Luſtſchloſſe Menami (Mimnermo, bei Altarello di Baida zwei Miglien weſtlich von Palermo gelegen), wahrſcheinlich ſchon 1120 angelegt.

Die unteritalieniſchen Zierarbeiten des 11. und 12. Jahrh. (denn was älteres darunter ſein mag, läßt ſich ſchwer ausſcheiden) gehen von der rein bildneriſch-ſymboliſchen Behandlung in den früheſten Werken dieſer Art aus. Häufig ſind ſie verziert mit kauernden Geſtalten (Heiden und Irrgläubige), Löwen oder andern Tieren als Symbolen des Teufels, auf denen die Säulen von Kanzeln und Biſchofsſtühlen ruhen; ſowie mit einfachen Reliefs von myſtiſchen Bezügen auf den Sieg der Kirche über die Sünde, wie der Kampf des h. Georg mit dem Lindwurm, Simſons mit dem Löwen
d u. dgl. Derart ſind die Biſchofsſtühle im Dom S. Sabino zu Canoſa,
e (1078—89) und in S. Niccolò in Bari (1098) von *Romualdus,* ſowie
f in S. M. Maggiore in Monte Santangelo am Monte Gargano, Ende des 11. Jahrh. Byzantiniſcher Einfluß drängt ſodann, wie es ſcheint, dieſen reichen Figurenſchmuck zurück zugunſten von mannigfach kombiniertem Steinornament, zum Teil mit Moſaikſchmuck
g abwechſelnd. So in den Kanzeln von S. Sabino zu Canoſa (um
h 1120) von *Mag. Acceptus*, in Bitonto (hier auch ein reicher Ambo vom „sacerdos et magister“ *Nicolaus,* 1229, mit intereſſantem
i Huldigungsrelief Friedrichs II.), und im Dom zu Troja (1169). So
k auch in den Altartabernakeln von S. Niccolò zu Bari (c. 1150,
l dem in S. Lorenzo zu Rom nachgebildet) und im Dom zu Barletta (gotiſch nach 1250) wo auch ein Ambo, aus Reſten des alten aus derſelben Zeit neu zuſammengeflickt. Im letzten Stadium der Entwicklung ſpielen dann die verſchiedenſten Elemente, antikiſierende, byzantiniſche, normanniſch-romaniſche und arabiſche in phantaſtiſcher Ornamentik bunt durcheinander; maßgebend bleibt aber das unbedingte Vorwalten des (jetzt faſt ausſchließlichen) Glaspaſtenſchmuckes über das eigentlich Bildneriſche. Weitaus

das umständlichste und prachtvollste in dieser Art auf dem italienischen Festlande: der Ambo, die Sängertribüne, die Osterkerzensäule und der Rest der Chorschranken im Dom von Salerno (1175). a Auch der Fußboden, von harten Steinen, ist wenigstens im Chor erhalten. Einfachere Reste im Dom von Amalfi. Dem Muster b von Salerno folgen in S. Trinità bei La Cava dei Tireni der c Ambo und die Osterkerzensäule (um 1170), mit Ausnahme der Kapitäle durchweg mosaiziert, in S. Giovanni del Toro zu d Ravello der Ambo, nach dem zerstörten zu Amalfi um 1175 errichtet und die hübsche Kanzel in Scala (über Amalfi). Von den Ar- e beiten der Palermitaner Schule (s. unten) hängen sodann — wie schon Salerno — die folgenden ab: Im Dom von Sessa die sehr reiche f Kanzel (1220—60), deren Säulen auf Tieren ruhen (wie fast durchgängig bei diesen späteren Werken), drei Reliefs mit der Geschichte des Jonas (jetzt als Chorschranken verwendet) von *Mag. Peregrinus,* prächtige Mosaikplatten des Orgellettners von *Mag. Taddeus,* endlich die Osterkerzensäule von *Mag. Peregrinus* (um 1270) mit mosaizierten Spiralen von skulpierten Bändern unterbrochen. Im Dom g von Capua ein Cero (Osterkerzensäule) sowie Reste von einem Ambo und von Chorschranken (1250?), jetzt im Fußboden und am Grab Christi in der Krypta eingelassen, mit moresken Mustern, doch auch Mäandern. Im Dom von Caserta vecchia der Ambo, h Cero und eine Chortransenna (1289?), deren glänzende Mosaiken sich durchaus an maurische Vorbilder lehnen. In Calvi (Dom) und i Fondi (Dom) ein Bischofsstuhl und Ambo, letzterer von *G. di* k *Niccolò* (1260?), in Traetto Minturno ein Ambo und Cero l (1264), in Montevergine ein Tabernakel (vor 1301). In S. Pan- m taleone (Dom) zu Ravello die prächtige mosaizierte Kanzel von *Nicolaus de Bartholomeo* aus Foggia (1272), neben reicher Ornamentik mit bereits gotischen Elementen, auch wieder Tiere als Träger der Säulen und den Adler als Pultstütze aufweisend; ebendort ein bloß musivisch und weniger reich dekorierter Ambo (vor 1150). Im Dom von Terracina die Kanzel, ähnlich der zu n Sessa, der Fußboden (1260?), und die Osterkerzensäule (1245) gewunden und gestreift, eine der prächtigsten. Endlich in S. Vittore o del Lazio (bei Montecassino), als nördlichster Grenze des Einflusses der sizilianischen Schule, ein Ambo (1280?). — Einer spätern Epoche, die zum Figürlichen zurückkehrt, gehören an: in Teg- p giano der Ambo von *Melchiorre da Montalbano* (1279) ohne jegliche Mosaik, dafür aber mit reichem Skulpturschmuck; im Dom q zu Gaeta der reiche Cero vom Ende des 13. Jahrh., endlich im Dom von Benevent ein Cero dem von Sessa ganz ähnlich, und r als jüngste Arbeiten dieser Art zwei Ambonen von *Nicolaus de Montefonte* (1311), bei denen wieder der musivische Flächenschmuck

gegen den plastischen, der neben antiken und byzantinischen Reminiszenzen überwiegend gotischen Charakter trägt, zurücktritt. (Vom selben Meister ebendort die unbeholfenen Kolossalstatue des h. Bartholomeus).

In den **Abruzzen** sind die hierher gehörigen Zierarbeiten, die mit wenigen Ausnahmen von c. 1150—1250 durch einheimische Künstler entstanden, in drei Gruppen zu sondern. Die frühste umfaßt Werke, die über einem Kalksteinkern reichen ornamentalen und figürlichen Schmuck von Stukko tragen, dessen Stil den der angrenzenden Regionen (Apulien, Campanien), aber selbst Oberitaliens kombiniert und modifiziert. Solcher Art sind Ciborium und Altar-
a tisch (letzter in Marmor mit Stuckintarsia) in S. Clemente al Vomano von *Roger* und dessen Sohn *Robert* (c. 1150); in S.
b M. in Valle bei Rosciolo ein Ambon von demselben *Robert* und einem *Nicodemus* (1150), sowie ein Ciborium von den gleichen Meistern, fast getreu nach dem in S. Clemente kopiert;
c in S. M. del Lago bei Moscufo und in Cugnoli die Ambonen von *Nicodemus* (1159 und 66), der erstere dem in S. M. in Valle nachgebildet, der letztere eine Kopie desjenigen in S. M. del Lago. — Die Arbeiten der nächstspäteren Gruppe, sämtlich aus Kalkstein, entwickeln bei vereinfachter Gesamtform (Würfel auf vier meist antiken Säulen ruhend) das vegetabilische Ornament zu großem Reichtum unter Anschluß zumeist an antike Motive. Solcher Art
d ist der einfachste Ambon in S. Angelo a Pianella von *Acutus*
e (zwischen 1180 und 1200), der reichere von Bomiaco (1180), der
f überaus üppig dekorierte in S. Clemente a Casauria (c. 1190) und der ausnahmsweise auch figürliche Skulptur aufweisende ebenso
g reiche von Prata (1240). — Die dritte Gruppe bilden einige Werke, geschaffen im Stil der Cosmaten, entweder von diesen oder einheimischen Meistern, die deren Art nachahmen, durchgehends in
h Marmor. So der Ambo in S. Pietro zu Alba Fucese (c. 1200), nach dem von S. Lorenzo in Rom, von *Giov. Guittone Ranucci* und *Andrea*, sowie die Ikonostasis von letzterem allein; ferner der Cero
i in S. Clemente a Casauria (c. 1250) von einem heimischen Künstler, über antiker Base und Säule eine zweigeschossige Adicula in cosmatesker Form und Dekoration. Von gleichem Auf-
k bau und einfacher im Dekor der Cero von S. M. d'Arbona bei Chieti.

Auf **Sizilien** bewahrt die Cappella Palatina in Palermo eine selten vorkommende vollständige dekorative Ausstattung dieser Art aus früher Zeit (c. 1150) in den Chorschranken dem Königsthron, dem Ambon, den Weihbecken und dem Osterkerzenleuchter. Aber während in allen übrigen Stücken der musivische Flächenschmuck über den plastischen vorwaltet, baut sich der Leuchter in

reicher Kompoſition nur aus figürlichen Motiven (neben Chriſtus, Engeln und Biſchöfen vorzugsweiſe Tiere, Vögel) ſchlank auf. Weit weniger bedeutend iſt, was der Dom zu Monreale aus [a] etwas ſpäterer Zeit (c. 1180) an ähnlichem aufweiſt (Chorſchranken, Königs- und Biſchofsthron).

In diametralem Gegenſatz zu der form- und farbenfreudigen Dekoration der beſprochenen Werke ſteht der Ernſt und die Majeſtät der Grabmäler Rogers II. († 1154), Conſtanzias, Heinrichs VI. († 1198) und Friedrichs II. († 1250) im Dom zu Palermo, mit [b] ihren mächtigen baldachinüberdeckten Porphyrſarkophagen in antikiſierenden Formen. Die beiden erſten tragen in ihren Marmorbeſtandteilen noch Moſaikſchmuck; dieſer fehlt aber an den zwei letzten durchaus porphyrnen Monumenten, ein Zeugnis für die auch durch andere Kunſtſchöpfungen Friedrichs II. erwieſene Reaktion antiker Auffaſſung.

Da der Maßſtab, nach welchem wir verfahren, nicht der der hiſtoriſchen Merkwürdigkeit, ſondern der des beſtimmten Stilbildes iſt, ſo müſſen hier eine Menge Gebäude unentſchiedener disharmoniſcher Bildung ungenannt bleiben. Italien iſt ganz beſonders reich an wunderlich zuſammengeflickten, teilweiſe aus alten Reliefs, teilweiſe aus Zubauten aller Jahrhunderte beſtehenden Kirchen; die Unterſcheidung dieſer verſchiedenen Beſtandteile könnte ganze Abhandlungen erfordern, ohne daß das künſtleriſche Verlangen dabei die geringſte Nahrung fände. Wir beſchränken uns auf eine allgemeine Bemerkung, welche bei der Altersbeſtimmung vieler Gebäude zum Leitfaden dienen kann: noch während der ganzen Herrſchaft des gotiſchen Bauſtils in Italien (13. u. 14. Jahrh.) wurde unaufhörlich, zumal bei kleinern und entlegenern Bauten, an dem Rundbogenſtil aus Gewohnheit feſtgehalten. Da man ferner ſelbſt an Hauptbauten dem gotiſchen Stil ſein echtes Detail nur mit Widerſtreben und Mißverſtand entnahm, ſo bildete ſich überhaupt keine ſo kenntliche bis in das geringſte Geſims, Blatt oder Türmchen charakteriſtiſche Formation aus, wie in der nordiſchen Gotik. Rechnet man hinzu, daß die Italiener, ſelbſt wo ſie das meiſte beibehielten, doch den Spitzbogen bald wieder aufgaben, ſo wird es nicht mehr befremden, wenn ihre Kirchen des 14. Jahrh. bisweilen von viel frühern nur unweſentlich oder faſt gar nicht abweichen.

Das Eindringen der **gotischen Bauformen** aus dem Norden war für die italienische Kunst ein Schicksal, ein Unglück, wenn man will, doch letzteres nur für die Ungeschickten, die sich auch sonst nicht würden zu helfen gewußt haben. Wenn man z. B. am Baptisterium von Florenz das 12. Jahrh. auf dem besten Wege zu einer harmonischen Schönheit in antikisierenden Formen findet, so wird man sich auch bald überzeugen, daß unter der kurz darauf eingedrungenen gotischen Zierform das Grundgefühl unverletzt blieb und sich gerade unter dieser Hülle auf das herrlichste ausbildete. Es ist auffallend und beinahe unerklärlich, wie die fremden Architekten das aus dem Norden Mitgebrachte so rasch und völlig nach den südlichen Grundsätzen umbilden konnten. Sie haben gerade das Wesentliche, das Lebensprinzip der nordischen Gotik, preisgegeben, nämlich die Ausbildung der Kirche zu einem Gerüst von lauter aufwärtsstrebenden, nach Entwicklung und Auflösung drängenden Kräften; dafür tauschten sie das Gefühl des Südens für Räume und Massen ein, welches die von ihnen gebildeten Italiener allerdings noch in weiterm Sinn an den Tag legten.

Die frühesten gotischen Bauten besitzt Italien in einer Gruppe von Zisterzienserklöstern der Sabina, die um die Wende des 12. Jahrh. von französischen Mönchen an Stelle uralter Benediktinerniederlassungen ganz nach dem in Burgund ausgebildeten Typus ihrer frühgotischen Bauten gegründet wurden (vgl. das S. 49 und 50 über einige Zisterzienserbauten der Übergangszeit gesagte). Sie zeigen ein breites hohes Mittel-, zwei schmale niedrige Seitenschiffe mit Strebepfeilern am Äußern und konsequenter spitzbogiger Gewölbebildung über Pfeilern mit vorgesetzten Halbsäulen; ein nur wenig ausladendes Querschiff mit Chor und zwei oder mehr Kapellen an dessen Ostwand, alle gerade abgeschlossen; zumeist eine Vorhalle vor der mit einer Rosette und spitzbogigem Portal geschmückten Fassade; einen hohen, zumeist von einer Polygonkuppel gekrönten Turm über der Vierung und rundbogige Fenster. Innen und außen in sorgfältigem Steinrohbau (Travertin der Umgegend) mit spärlicher Ornamentation ausgeführt, verraten ihre wuchtigen Mauermassen, ihre Schmucklosigkeit und schöne Raumwirkung noch den Anschluß an den romanischen Stil. Kreuzgänge von durchaus frühgotischer Ausbildung (mit Ausnahme des
a zum Teil romanischen von Fossanova) und ebensolche Kapitel-
b säle (der schönste zu Casimari). — Die älteste dieser Abteien

iſt Foſſanova (zwiſchen Piperno und Terracina), beg. 1187, geweiht 1208. Von der dort begründeten Bauſchule wurden ausgeführt die Abteien von Valvisciola (bei Ninfa) und von Caſamari a
(bei Veroli), 1203—17, wie die ihrem Muſter folgenden einfacheren Kollegiatkirchen der Umgegend: S. M. in Ceccano (1196), S. M. b
maggiore zu Ferentino (Beginn des 13. Jahrh.), S. Lorenzo c
am Amaſeno (1291), die Kathedralen von Fondi, Anagni d
(1350), Sezze (1362) und Piperno; endlich eine Anzahl Pfarr- e
und Kloſterkirchen der römiſchen Provinz, darunter S. Domenico f
in Terracina, mit beſonders ſchöner Faſſade (1213—27). S. Mar- g
tino al Cimino ſ. S. 82a. Über die Grenzen der römiſchen Provinz hinaus findet dies Vorbild jedoch nur vereinzelte Nachfolge in der Kirche zu S. M. d'Arbona bei Chieti in den Abruzzen (1208), h
in S. M. maggiore zu Lanciano (1227) und den alten Teilen i
des Domes von Coſenza (geweiht 1222), die den frühgotiſchen k
Stil der Champagne zeigen (ſ. S. 54w und 55d), ſowie der jetzt in Ruinen liegenden Abtei von S. Galgano bei Monticiano in l
der toskaniſchen Maremma, 1218—1306 als Tochtergründung von Caſamari entſtanden.

Ebenſo bleibt eine zweite, gut um ein halbes Jahrh. ſpätere Verpflanzung der Gotik nach Süditalien in engen Grenzen lokaliſiert. Karl von Anjou (1266—85) berief dahin franzöſiſche Baumeiſter, von deren Bauten ſich aber ſehr wenig erhalten hat: Seitenwand mit Kapitälen an der Abtei von Realvalle bei m
Scafati, Portal an S. Eligio in Neapel (1270), namentlich aber n
an S. Lorenzo ebendort der Chorumgang mit Kapellenkranz. o
Wer ſich für einen Augenblick in den Norden verſetzen will, wird in dieſer hohen ſchlanken Halle mit ihrem Kapellenkranz ſein Genüge finden; die Formen ſind allerdings nicht von deutſch-gotiſcher Reinheit und der Chor ſelbſt moderniſiert. — Andere Bauten Neapels aus angiovinischer Epoche folgen franzöſiſchen Muſtern weniger ſtrenge. S. Domenico Maggiore hat vom nordiſchen p
Stil wenigſtens die enge Pfeilerſtellung und die ſteilen Spitzbogen (das Innere häßlich moderniſiert); S. Pietro a Majella ebenſo, q
doch für Italien minder auffallend. An dem 1294 begonnenen, 1323 vollendeten Dom, deſſen Grundriß frühgotiſchen Ziſterzienſerkirchen r
folgt (Pfeilerbau mit flacher Decke und je zwei an der Innenſeite der Pfeiler übereinander geklebten antiken Säulen), macht ſich außen am Oberbau von Querſchiff uſw. das Feſtungsartige der franzöſiſch-engliſchen Kathedralen geltend. Das impoſante, aber in den Details überladene Hauptportal wurde erſt 1407 von *Ant. Baboccio da Piperno* errichtet. Von dem gleichen Meiſter auch an S. Giovanni Maggiore (Papacoda), ein ſtattliches Portal aus s

dem Jahre 1415 von ſchlankerer, graziöſerer Bildung. Die Kirche a S. Chiara (beg. 1310 von *Maſtro Gallardo Primario* † 1348) hat franzöſiſch-gotiſchen Grundplan mit hohem und breitem Schiff und kleinen Kapellen zwiſchen den Strebepfeilern (Kathedrale zu Albi); die ſonderbare Vorhalle erinnert auch an ähnliche bei ſüdfranzöſiſchen Bauten, allein das Portal in buntem Marmor iſt ſchon ganz b toskaniſch-gotiſch. An der Kathedrale von Lucera (nach 1300) iſt Faſſade und Chorpartie von franzöſiſcher Anlage, alles bildneriſche Detail aber offenbar von heimiſchen Meiſtern ausgeführt.

Dieſe vereinzelten franzöſiſchen Einflüſſe abgerechnet, hat überall das ſüdliche Grundgefühl den Sieg behalten. Die gotiſchen Formen losgetrennt von ihrer Wurzel, werden nur als ein dekoratives Gewand übergeworfen; Spitztürmchen, Giebel, Fenſterſtabwerk u. dgl. werden nicht als Ausdruck konſtruktiven Gedankens, ſondern als ornamentale Redensart angewandt; ſie ſind und bleiben in Italien nie etwas anderes als Zierat, da ihnen die Baſis fehlt, deren Reſultat und Ausdruck ſie ſind, nämlich das nordiſche Verhältnis des Raumes zur Höhe und die ſtrenge Entwicklung der Form nach oben. Der notwendige Ausdruck des Weiträumigen dagegen, welches die Italiener bezweckten, iſt die Horizontale; während ſie im Norden als überwunden nur angedeutet wird, tritt ſie hier als herrſchend auf. Natürlich ergeben ſich hierbei oft ſchreiende Widerſprüche mit dem auf das Steile und Hohe berechneten Detail, und diejenige Kirche, die von dem letztern am wenigſten an ſich hat, wird auch am wenigſten Störendes haben. — Genau beſehen, möchte die große Neuerung, die aus dem Norden kam, weſentlich ganz anderswo liegen als in der Behandlung der Formen. Nachdem ſchon lange in der Lombardei der gegliederte Pfeilerbau in der Art der romaniſchen Baukunſt des Nordens ausgeübt worden war, drang er jetzt (13. Jahrh.) erſt recht über den Apennin. Die Säulenbaſilika wich endlich auch in Mittelitalien nicht vor dem äſthetiſchen, ſondern vor dem mechaniſch-konſtruktiven Ruhm der nordiſchen, jetzt ins Gotiſche umgebildeten Bauweiſe. Die Wölbung im großen, bisher den Kuppeln und Niſchen vorbehalten, dehnt ſich jetzt erſt über das ganze Gebäude aus, und zwar ſogleich in einem andern Sinn als im Norden: zugunſten der Weiträumigkeit, die dann bald zur Schönräumigkeit wird.

Iſt es ohne Läſterung erlaubt, etwas zu ungunſten des herrlichen gotiſchen Stiles zu ſagen und den Italienern in irgend einem Punkte dieſer Frage ein größeres Recht zuzugeſtehen? — ſo möchte ich zu bedenken geben, ob an den nordiſchen Bauten nicht des organiſchen Gerüſtweſens zu viel ſei, und ob nicht wegen der ungeheuren Koſten, die dasſelbe nach ſich zieht, manche Kathedrale

unvollendet geblieben. Man wird z. B. an vielen italieniſchen Bauten dieſes Stils vielleicht mit Befremden die Strebepfeiler, die im Norden ſo weit vortreten, kaum als Wandbänder angedeutet finden, die dann natürlich keines Abſchluſſes durch Spitztürmchen bedürfen. Der Grund iſt einleuchtend: ihre nordiſche Ausbildung hatte das konſtruktive Bedürfnis eines Widerlagers für die Gewölbe unendlich überſchritten und wurde daher im Süden als Luxus beſeitigt. Die nordiſche Gotik hatte ferner den Turm zum Führer, zum Hauptausdruck des Baues gemacht und die ganze Kirche mehr oder weniger nach ſeinem Vorbilde ſtiliſiert; — die Italiener fanden dieſes Verhältnis weder notwendig noch natürlich und ſtellten ihre Türme fortwährend getrennt oder in anſpruchsloſer Verbindung mit der Kirche auf; den urſprünglichen Zweck der Türme als Glockenbehälter (Campanili) ließen ſie weder der Sache noch dem Worte nach in Vergeſſenheit kommen. Nun ſtand ihnen für die Faſſade jede Form frei; die Folge war eine bereicherte Umbildung der Faſſaden ihrer romaniſchen Kirchen, meiſt als iſoliertes Prachtſtück behandelt, das mit dem übrigen Baue nur äußerlich zuſammenhängt und ihn ſchon an Größe zu überragen pflegt.

Wenn man von der Pracht des Materials, der Marmorſkulpturen und Moſaiken an den wenigen wirklich ausgeführten Faſſaden dieſer Art (Siena, Orvieto) nicht mehr geblendet iſt, ſo wird man gern zugeſtehen, daß in ihnen nicht das größte Verdienſt des Baues liegt, gerade weil ſie am meiſten mit gotiſchen Elementen, die hier dekorativ gemißbraucht werden, erfüllt ſind. Am ganzen übrigen Baue aber wird man das Gotiſche ſelbſt als Zierform nur wenig angewandt, ja vielleicht auf Fenſter und Türen beſchränkt finden; ſelbſt die Hauptbogen, welche das Oberſchiff tragen, ſind ſeit dem 14. Jahrh. und bisweilen ſchon früher wieder r u n d. Und das Oberſchiff ſelbſt — wozu die in Deutſchland gebräuchliche Höhe, die das Doppelte der Seitenſchiffe beträgt? Zu den engen Pfeilerſtellungen des Nordens gehörte ſie als notwendige Ergänzung; über den weitgeſpannten Intervallen der italieniſchen Kirchen wäre ſie ſchon mechaniſch bedenklich und für das Gefühl überflüſſig geweſen, und ſo erhielt das Mittelſchiff nur diejenige Überhöhung, welche der Kirche ein mäßiges Oberlicht ſicherte. (Am D o m von P e r u g i a und an S. F o r t u n a t o zu T o d i ſogar die drei Schiffe gleich hoch.) Die Fenſter, welche in den Kathedralen des Nordens die ganze verfügbare Wandfläche in Anſpruch nehmen und recht eigentlich als Negation derſelben geſchaffen ſind, durften in Italien wieder auf eine mäßige Größe herabgeſetzt werden, da man hier gar nicht den Anſpruch machte, alles Steinwerk nur ſoweit zu dulden, als es ſich in ſtrebende Kräfte auflöſen ließ; die Wand-

a
b

fläche behielt ihr Recht wie der Raum überhaupt. - Endlich zeigt die Pfeilerbildung, daß wenigſtens die mittelitalieniſchen Baumeiſter imſtande waren, das Detail nach dem Ganzen ihres Baues nicht bloß zu modifizieren, ſondern neu zu ſchaffen. Sie organiſieren ihre Stützen bald für jeden beſonderen Fall eigentümlich.

Unglücklicherweiſe macht gerade das berühmteſte, größte und a koſtbarſte gotiſche Gebäude Italiens, der Dom von Mailand, in den meiſten der genannten Beziehungen eine Ausnahme zum Schlechtern. Entworfen in ſpätgotiſcher Zeit, entſprang dieſe Kirche einem ſpätaufflammenden Eifer (vielleicht des gereiſten Gian Galeazzo Visconti in Perſon?) für die Prachtwirkung des nordiſchen Details. Der mächtige, nach der Krone Italiens ſtrebende Visconti wollte alles übertreffen und begann den damals größten Dom der Chriſtenheit. Hierzu gehöre, wähnte man, ein deutſcher Bau — aber nach italieniſchem Geſchmack: Kuppel und Faſſade ausgenommen, iſt die Kirche das verhängnisvolle Kompromiß eines etwa fünfzehnjährigen Streites zwiſchen nordiſcher und italieniſcher Anſchauungsweiſe. (Der Bau begann 1386 auf Grund eines Kompromißentwurfs lombardiſcher Meiſter durch *Simone da Orſenigo,* wurde im unaufhörlichen Wechſel heimiſcher und fremder Architekten — mehrere *Campioneſi,* der Franzoſe *Nic. Bonaventuri, Hans von Freiburg, Heinrich von Gmund, Ulrich von Füſſingen, Jean Mignot* uſw. — fünfzehn Jahre lang fortgeführt und ſtand von 1402—48 unter Leitung des *Filippo degli Organi* aus Modena. Von 1452—54 war *Ant. Averulino* gen. *Filarete* daran beſchäftigt, ſodann *Giov. Solario* und ſein Sohn *Guiniforte,* bis 1476.) Italieniſch und zwar ſpeziell lombardiſch iſt die Faſſade gedacht, und alle Spitztürmchen können ihr den ſchweren und breiten Charakter nicht nehmen; italieniſch iſt auch die geringe Überhöhung der mittleren Schiffe über die äußeren. Im übrigen herrſcht das unglücklichſte Zuviel und Zuwenig der nordiſchen Zutaten: der Grundplan mit der verhältnismäßig engen Pfeilerſtellung iſt weſentlich nordiſch; außen weit vortretende Strebepfeiler, mit häßlichem Reichtum organiſiert; die giebelloſen Fenſter nordiſch groß, ſo daß das Oberlicht aus den kleinen Fenſtern der mittleren Schiffe dagegen nicht aufkommen kann, und das Gebäude damit den Charakter einer Kirche gegen den einer Halle vertauſcht. Die Pfeilerbildung im Innern eine Reminiſzenz nordiſcher Säulenbündel, aber von ſinnloſer Häßlichkeit; ihre Baſen wahrhaft barbariſch; ſtatt der Kapitäle ganze Gruppen von Statuen unter Baldachinen, dergleichen eher überall als dort hingehört. In der Dekoration treten oberitalieniſche und transalpine Formen nebeneinader. An ihr wurde bis in das 19. Jahrhundert fortgearbeitet; oft ſinnlos, ſelten

erfreulich, vielfach aber eigenartig, besonders wo sie sich der malerischen Spätgotik Venedigs nähert. Und überall ist das Detail dergestalt mit vollen Händen verteilt, daß man z. B. über die leere Gedankenlosigkeit des Chorabschlusses, über die willkürliche Bildung der Kuppel[1]) und der Querfronten mit angenehmer Täuschung hinweggeführt wird. Man denke sich aber diesen Reichtum der Bekleidung hinweg und sehe zu, was übrig bleibt!

Der Dom von Mailand ist eine lehrreiche Probe, wenn man einen künstlerischen und einen phantastischen Eindruck will voneinander scheiden lernen. Der letztere, welchen man sich ungeschmälert erhalten möge, ist hier ungeheuer; ein durchsichtiges Marmorgebirge, herbeigeführt aus den Steinbrüchen von Ornavasso und Gandoglia, prachtvoll bei Tag und fabelhaft bei Mondschein; außen und innen voller Skulpturen und Glasgemälde und verknüpft mit geschichtlichen Erinnerungen aller Art — ein Ganzes, dergleichen die Welt kein zweites aufweist. Wer aber in den Formen einen ewigen Gehalt sucht und weiß, welche Entwürfe unvollendet blieben, während der Dom von Mailand mit riesigen Mitteln vollendet wurde, der wird dieses Gebäude ohne Schmerz nicht ansehen können.

Bei diesem Anlaß muß auch noch der Fassade des Domes von Genua gedacht werden. Sie ist ein fast ganz getreues Nachbild älterer französischer Kathedralfronten des 13. Jahrh., nur mit denjenigen Modifikationen, welche der Stoff — schichtenweis wechselnder weißer und schwarzer Marmor — notwendig machte. In den obern Teilen, zumal dem einen ausgeführten Turme, wird das französische Muster wieder vernachlässigt. Innen folgt auf den gewaltigen Unterbau der Türme mit sonderbarem Kontrast eine schlanke spitzbogige Basilika, sogar mit zweigeschossiger Säulenstellung (Anf. des 14. Jahrh., jetzt mit Tonnengewölben bedeckt). a

In der von außen zum großen Teil noch romanisch ausgestatteten Kirche S. Andrea zu Vercelli (erbaut 1219—24 durch die von Kardinal Bicheri berufenen Domherren von S. Victor zu Paris; s. oben S. 50 h) wird man nicht ohne Erstaunen ein fast völlig nordisch-gotisches Inneres finden. Die ganze Anlage ist abhängig von den gotischen Domen der Isle-de-France (die Chorpartie z. B. ganz die von Laon); spitzbogige Arkaden über Rundpfeilern mit Diensten, Kreuzgewölbe, Strebepfeiler und Strebebögen; über der Vierung ein kräftiger Turm, flankiert von vier aus den Ecken zwischen Querschiff und Langhaus aufsteigenden Türmchen; an der Fassade zwei schlanke Türme. b

---

1) „Ein Weihgeschenk des Renaissancehumors am Grabe der verblichenen Gotik" von *Omodeo* und *Dolcebuono* 1490—1500 ausgeführt (die minaretartige Spitze * erst 1765—69 von *Fr. Croce*).

Nach Besprechung der bisher genannten, unter Ausnahmebedingungen entstandenen Kirchen gehen wir zu den wahrhaft italienisch-gotischen über, in welchen der nordische Stil weder unmittelbar, noch in erzwungenem Mischgrad zur Geltung kommt. Vielmehr durchdringen sich hier Nordisches und Südliches auf vielartige, immer auf geistreiche Weise.

Als es noch kaum in Deutschland selber gotische Kirchen gab, a entstand die Doppelkirche S. Francesco zu Assisi (von 1228 an, der Bau seit 1232 fortgeführt von *Philippus de Campello*, geweiht 1235, voll. 1253)[1]. Die Unterkirche ursprünglich einschiffig (die Kapellen und das vordere östliche Kreuzschiff später) mit drei mächtigen quadratischen Jochen im Langhaus, ebensovielen in Vierung und Querschiff, und mit halbrunder Apsis, noch durchaus rundbogig, wenn auch mit Kreuzgewölben überdeckt, folgt noch etwa den Übergangsbauten der Zisterzienser (s. oben S. 62 ff.); die Oberkirche ist eine der wenigen Kirchen Italiens, welche das System der nordischen Bildung des Pfeilers (als Säulenbündel) in einiger Reinheit aufweisen. Allein schon die Gewölberippen sind ohne die nordische Schärfe, vielmehr als breit profilierte Träger gemalter Ornamente gestaltet, und in der Gesamtdisposition hat das italienische Raumgefühl mit seinen möglichst großen Quadraten das Feld behalten. (Die genannten Ornamente der Gewölbebänder und Rippen sind, beiläufig gesagt, das bestimmende Vorbild für die ganze Gewölbedekoration der mittelitalienischen Gotik geworden, wie sie es mit ihrer lebensvollen Eleganz verdienten; im dritten Gewölbe der Oberkirche, vom Portale aus gezählt, ist sogar noch die ganze dazu gehörende Deckenmalerei von Cimabue, oder einem unmittelbaren Nachfolger, erhalten. Auch die Dekoration der Gewölbe in der Unterkirche harmoniert vorzüglich mit dem Geiste des Bauwerks: Pflanzenmotive und geometrische Ornamente romanischen Stils herrschen vor, nur in den Zwickeln Urnen, von einer Hand oder Männern, die sich zueinander neigen, getragen.) Die Mauern der Oberkirche sowohl als der Unterkirche sind mit ihren nur mäßigen Fenstern hauptsächlich den Fresken gewidmet. Das Innere der Oberkirche als Ganzes höchst würdig und imposant. Die Strebepfeiler außen an der Mauer nicht eckig, sondern halbrund, Wendeltreppen enthaltend. An der schönen Hauptpforte ein merkwürdiges Schwanken zwischen antiker und gotischer Einzelbildung. (Die Krypta unter der Unterkirche durchaus modern.) — b Als Klosterbau im großen ist S. Francesco unvergleichlich, weniger

1) Meister Jakob der Deutsche, dem Vasari den ganzen Bau zuschreibt, ist aus der Baugeschichte der Kirche zu streichen. Schon ein mit Vasari gleichzeitig schreibender Spezialhistoriker des Ordens konnte nichts über den Architekten, der den Bau begann, ermitteln.

in betreff der Höfe als der Außenseite, welche mit ihren Substruktionen und Gängen wie eine Königsburg über der Landschaft thront (diese Substruktionen in ihrer jetzigen Gestalt indes erst zur Zeit Sixtus IV. nach Angaben von *Giac. da Pietrasanta* und *Bern. di Lorenzo* ausgeführt; ebenso der große Klosterhof).

Diesem frühesten Hauptbaue des Ordens sind nur einige wenige Kirchen Umbriens strenge nachgebildet worden; vor allem S. Chiara in Assisi, seit 1257 von *Fil. Campello* erbaut, in genauestem Anschluß, nur mit Vereinfachung der Motive; die großen Strebebogen eine hier nicht begründete Nachahmung jener von S. Francesco. Sodann S. Francesco in Perugia, vor 1286, wovon nach dem Neubau von 1748 nur noch die Grundrißanlage sowie die innere Fassadenwand zum Teil erhalten ist; S. Francesco in Viterbo (vor 1256, nur noch Querschiff und Apsis, das Langhaus barockisiert) und die Dominikanerkirche S. M. della Verità ebendort, mit nur teilweise vollendeter Einwölbung des Querschiffs.

a b c d

Diese Gebäude warfen ein weites Licht über die Gegend und trugen zum Siege des gotischen Stils in Mittelitalien nicht wenig bei. Mit S. Francesco zu Assisi nahm der ganze große Orden, der von dem dort begrabenen Heiligen den Namen führt, Partei für die Neuerung, und daneben durfte auch der Dominikanerorden nicht zurückbleiben. Die wichtigsten Kirchen der beiden mächtigen Genossenschaften werden noch besonders zu nennen sein; hier ist nur auf den allgemeinen Typus aufmerksam zu machen, der sich für ihre Gotteshäuser feststellte. Die nordischen Bettelordenskirchen des 13. und 14. Jahrh. sind bekanntlich dreischiffige, flachgedeckte Säulenkirchen ohne Querschiff, mit gleichbreitem, möglichst schlankem, gewölbtem, hochfenstrigem, polygon abschließendem Chor, dessen Dach ein dünnes Spitztürmchen trägt: Bauten, die sich aus den Bedürfnissen des Ordens entwickelten und ein in sich gesondertes Ganze bilden. Alle Franziskanerkirchen Italiens hingegen (und im Anschlusse daran auch die der Dominikaner) gehen — mit Ausnahme einiger vereinzelten, die dem romanischen Basilikentypus folgen — auf die französischen Zisterzienseranlagen zurück: ein- oder dreischiffiges, flachgedecktes, bez. gewölbtes Langhaus; Querschiff, an das sich an der Ostseite drei bis elf meist quadratische Kapellen anschließen, deren mittelste, etwas größere, den Chor bildet. Dies Muster wird nun entweder ganz treu wiederholt (Venedig) oder vereinfacht und umgestaltet (Umbrien und Toskana) oder auch erweitert (Lombardei). (Eine Gruppe bolognesischer Kirchen mit Chorumgang und Kapellenkranz s. S. 88.) Abgesehen von der sich aus der älteren romanischen Bauart selbständig entwickelnden Gruppe toskanischer Kirchen (Dome von Lucca, Siena, Orvieto usw.) erhält die ganze italienische Gotik ihr Gepräge durch

die Bettelordensbauten Norditaliens. Ja ihr Einfluß erſtreckt ſich ſogar bis in die Renaiſſance hinein. Der Typus jener unſcheinbaren einſchiffigen toskaniſch-umbriſchen Kirchen, deren Schönheit bloß in der Harmonie des Raumes und der Verhältniſſe beruht, lebt weiter in einem wenig modifizierten Typus der Renaiſſance (S. Francesco al monte und S. M. Maddalena de' Pazzi in Florenz, Dom von Città di Caſtello, S. Marcello und S. Spirito in Rom u. a. m.).

Der eben erwähnte umbriſch-toskaniſche Typus zeigt in ſeiner urſprünglichen Form ein einfaches oblonges Schiff mit offnem Dachſtuhl, ohne Querſchiff, mit quadratiſchem, kreuzgewölbtem Chor, der meiſt von zwei kleineren ebenſolchen Kapellen flankiert
a iſt (S. Francesco in Arezzo, Cortona, 1230, Foligno, Trevi,
b Volterra; S. Domenico in Cortona, um 1250, S. Caterina in
c Piſa, 1253). Später tritt ein dreijochiges, gewölbtes Querſchiff, manchmal auch an beiden Seiten des Chors eine Kapelle mehr hinzu
d (S. Domenico und S. Francesco in Piſtoja, beg. 1294, S. Fran-
e cesco in Pescia, S. Domenico in Prato, beg. 1281). Endlich aber wachſen die Dimenſionen ins Gewaltige, das weiter ausladende Querſchiff erhält auch einen offnen Dachſtuhl, die Zahl der Kapellen
f ſteigt auf ſechs, ja acht (S. Francesco in Piſa, 1300 vollendet;
g S. Domenico in Siena 1293–1391, und S. Francesco ebendort 1250–1326). Es iſt die letzte Vorſtufe zu der gewaltigſten Bettel-
h ordenskirche Mittelitaliens: S. Croce in Florenz (ſ. S. 76d). — Von außen ſind dieſe Gebäude ganz ſchlicht, meiſt Ziegelbau mit Wandſtreifen und Bogenfries; ihre Faſſaden harren faſt ohne Ausnahme noch der Inkruſtation; höchſtens ein Portal mit gemalter oder ſkulpierter Lünette iſt fertig, und noch dazu aus ſpäterer Zeit.
i Von den backſteinernen Glockentürmen iſt der von S. Francesco zu Piſa einer der beſten. — Übrigens war dieſe Kirchenform nur Gewohnheit, nicht Geſetz, und gerade einige der berühmteſten Ordenskirchen richten ſich danach nicht.

Wir nennen zunächſt die Gebäude, wo (noch von der nordiſchen Tradition her?) der Pfeiler mit Halbſäulen gegliedert auftritt.

k Der Dom von Arezzo, 1277 begonnen, zeigt bei frühen und unentwickelten Formen des Äußern die italieniſche Raumbehandlung der ausgebildeten Gotik; das Mittelſchiff, nicht bedeutend über die Seitenſchiffe emporragend, trägt an ſeinen Obermauern Rundfenſter; die weitgeſtellten ſchlanken Pfeiler ſind ſchon aus vier halbachteckigen Hauptträgern und vier dazwiſchen geſetzten Halbſäulen gefügt. (Die weiträumige Madonnenkapelle am linken Seitenſchiff wurde erſt 1796 angebaut.)

Die nächſte Verwandtſchaft mit dieſer Kathedrale offenbart die
l berühmte Dominikanerkirche S. M. Novella in Florenz, in ihrer

jetzigen Gestalt begonnen 1278 unter Leitung der Mönche *Fra Sisto* und *Fra Ristoro,* fortgesetzt von *Fra Giov. da Campi* († 1339), vollendet von *Fra Jac. Talenti* († 1362). Hier finden wir einen etwas anders gegliederten Pfeiler, bestehend aus vier Halbsäulen und vier Eckgliedern dazwischen, welche als Teile achtkantiger Pfeiler gedacht sind. Wiederum aber ist die durchsichtige, schlanke Weiträumigkeit offenbar das Hauptziel gewesen, das denn auch hier ohne alle Schlaudern und Verankerungen hauptsächlich durch Oberwiderlager in hohem Grade erreicht worden ist. (Auch außen treten die Strebepfeiler nur sehr wenig vor.) Hier (wie auch im Dom zu Arezzo) ist die möglichste Größe der einzelnen Teile als leitendes Prinzip festgehalten; ein Gewölbequadrat des Hauptschiffes entspricht nicht zweien des Nebenschiffes, wie im Norden, sondern einem Oblongum, und diese Anordnung bleibt bei einer Reihe italienischer Gewölbekirchen dieses Stiles die stehende. Über so wenigen, so weit auseinanderstehenden Pfeilern bedurfte und vertrug die Obermauer des Mittelschiffes, wie bemerkt, nur noch eine geringe Höhe. (Nicht perspektivische Absichten, sondern verschiedene Meister und Bauzeiten, sowie das Wachsen des italienischen Raumgefühls sind die Ursachen der ganz auffallend ungleichen Entfernung der Pfeiler voneinander: die hinteren, älteren Arkaden haben 35 Fuß im Lichten, die vorderen schwanken zwischen 44 und 46 Fuß; man wollte bei ihnen sicherlich mit den neuen Arkaden Fr. Talentis im Dom Schritt halten.) Die Anordnung von Querschiff und Chor ist von derjenigen der frühen Zisterzienserbauten Oberitaliens beeinflußt (s. S. 51 b ff.). Der links hinten stehende Campanile unterscheidet sich kaum von romanischen Türmen.[1]) — Die sog. Avelli an der Mauer neben der (spätern) Fassade sind als Kollektivgrab des florentinischen Adels schön und einfach gedacht. — Die Kreuzgänge und innern Räume des Klosters sind, gegen frühere italienische Klosterhöfe gehalten, ebenfalls weitbogig und weiträumig. (Durchgängig, auch in den inneren Räumen achteckige Säulen; die Bogen nähern sich meist den sog. Stichbogen.) a

Der Dom von Siena, 1229 begonnen und 1259 bis zum Chor gediehen (dieser erst seit 1317 über der Unterkirche S. Giovanni hinzugefügt), unstreitig eines der schönsten gotischen Gebäude Italiens, hängt in Konzeption und manchem Detail von der nahen, jetzt in Ruinen liegenden Abtei von S. Galgano (s. S. 63 l) ab. Mönche derselben sind von 1249—84 als Leiter des Dombaues urkundlich bezeugt. Dieser empfängt den Beschauer gleich mit einer Reihe von Rätselfragen, welche der Verfasser so wenig als b c

1) Bei diesem Anlaß mag als artiges Kuriosum das sechsseitige Türmchen der Badia in Florenz erwähnt werden. Es stammt aus dem 14. Jahrh., und seine Bogenfriese sind spitzbogig.

sonst jemand zu lösen imstande ist. Warum wurde die sechseckige Kuppel (1259—64), die oben zu einem total unregelmäßigen, schief gezogenen Zwölfeck wird und ohnehin den Bau auf jede Weise unterbricht, so gebaut? Weshalb die schiefen und krummen Linien im Hauptschiff und vollends die schiefe Richtung und die unregelmäßigen Pfeilerintervalle im ganzen Chor? Hat man vielleicht auf vereinzelte Stücke Felsgrund mehr als billige Rücksicht genommen? — Wie dem auch sei, es spricht sich in dem ganzen Gebäude der italienische Bausinn schön und gefällig aus. So besonders an den Außenwänden der Seitenschiffe; das Massenverhältnis der Fenster zu den Mauern (ein Begriff, welchen die konsequente nordische Gotik gar nicht anerkennt) ist hier ein sehr wohltuendes; die Strebepfeiler, nur mäßig vortretend, laufen oben nicht in Türmchen, sondern in Statuen aus; der schwarze Marmor, nur in seltenen Schichten den weißen unterbrechend, übertönt nicht die zarten Gliederungen, und das Kranzgesimse kann energisch wirken (14. Jahrh.). — Die a Fassade mit ihrem majestätischen Reichtum hat ganz die überströmende Energie des *Giovanni Pisano* (der, seit 1284 Oberbaumeister am Dome, wenigstens das Modell schuf; die oberen Partien erst seit 1372, vielleicht mit Änderungen des ersten Planes). Es ist der erste Versuch, eine glänzende Fassade größten Stils mit den neuen Formen der Gotik aufzubauen, die Schöpfung eines Künstlers, dessen Phantasie vor allem bildhauerisch ist, — ein ganz unkonstruktiver Aufbau, geschaffen als Piedestal für den prächtigen plastischen Schmuck. Sie konnte deshalb einige Jahre später von der des Domes von Orvieto zwar wohl an ruhiger Eleganz der Linien, nicht aber an Kraft des Reliefs und wirkungsvoller Kontraste überboten werden. Die gotischen Einzelformen sind übrigens in verhältnismäßig reiner b Tradition gehandhabt. (Stark restauriert.) — Im Innern hebt die Abwechslung von weißem und schwarzem Marmor (die in dem später erbauten Chor [voll. um 1360] weislich eingeschränkt ist) die architekc tonische Wirkung teilweise auf; die Anwendung der Papstköpfe (um 1400) als eine Art von Konsolen unter dem Gesimse war vielleicht eine — übel getroffene — Aushilfe, als man sah, daß neben dem durchgehenden Schwarz und Weiß nur das allerderbste Gesimse ins Auge fallen würde. An sich betrachtet sind aber die Pfeiler mit ihren Halbsäulen gut gegliedert und leicht, und der Raum schön eingeteilt, mit Ausnahme der unerklärlichen Kuppel.

Aber an diesem Baue machte Siena nur sein Lehrstück. Ganz anders dachte man die gewonnenen Erfahrungen zu benutzen, als d im J. 1340 der neue Anbau begonnen wurde: ein kolossaler dreischiffiger Langbau von 25 m Mittelschiffbreite, dem das Bisherige nur als Querschiff dienen sollte. (Der Plan dieses Neubaues in der Opera.) Dieser neue Dom, angefangen von Maestro *Lando*, wäre

bei weitem das ſchönſte gotiſche Gebäude Italiens und ein Wunder der Welt geworden. Nirgends iſt die Raumſchönheit vollkommener als in den wenigen vollendeten Hallen dieſer Ruine; die Schlankheit der Pfeiler, die weite und leichte Spannung ihrer Rundbogen (freilich um den Preis eiſerner Verbindungsſtangen erkauft) und der Adel der Dekoration ſtellen den alten Dom beinahe in Schatten. Im J. 1357 blieb das Unternehmen wegen mangelhafter Anlagen, großer Koſten und namentlich wegen der verheerenden Folgen der Peſt (1348) liegen, doch muß man aus den Ornamenten des vordern Rundfenſters ſchließen, daß noch im 15. Jahrh. wieder einmal an einer Fortſetzung gearbeitet wurde. Meiſter wie Fr. di Giorgio und Bern. Roſſellino haben offenbar dieſem Werke viel zu danken.

Gleichzeitig mit dieſem Baue[1]) entſtand auch die Fronte der Unterkirche S. Giovanni (voll. erſt um 1370). Dieſe iſt, namentlich [a] was die Gliederung der Streben betrifft, das am meiſten nordiſch-gotiſche Stück des Domes; leider unvollendet. Die Faſſade lehnt ſtark um einen Fuß rückwärts, und die Streben verringern ſich (abgeſehen von ihren geringen Abſätzen) deshalb unmerklich nach oben zu. Von großer Schönheit ſind die Portale, ruhiger durchgeführt als die der großen Faſſade. Freilich übertrifft das einzige Seitenportal des Neubaues ſie alle miteinander. — Der Turm, [b] offenbar einer der älteſten Teile, macht keine künſtleriſchen Anſprüche. Die Zunahme der Fenſterbogen nach Stockwerken (von 1—6) iſt der möglichſt naive Ausdruck des allmählichen Leichterwerdens der Maſſe (vgl. S. 12 Mitte).

Der Dom von Orvieto, [c] innen eine impoſante Säulenbaſilika mit ſichtbarem, verziertem Dachſtuhl, edel gebildeten Fenſtern, Querſchiff und geradem Chorabſchluß, muß um ſeiner Faſſade willen hier beim Dom von Siena erwähnt werden. Der Bau ward vor 1285 beg., vielleicht durch *Arnolfo di Cambio* (der urkundlich 1282 in Orvieto weilte, ein erſter Entwurf für die Faſſade von ihm im Muſeo civico); 1293 iſt *Fra Guglielmo dell' Agnello,* vor 1295 [d] der Peruginer *Fra Bevignate* Dombaumeiſter; die Faſſade wird ſeit 1310 unter Meiſter *Lorenzo Maitani* von Siena (bis zu ſeinem Tode 1330 Oberleiter des Baues) aufgeführt, 1321 das Dach aufgerichtet (ſein Entwurf im Muſeo civico entſpricht der Ausführung). Die [e] Faſſade iſt eine teilweiſe veredelte Reproduktion derjenigen von Siena. Das plaſtiſche gotiſche Detail, mit welchem es doch nie ernſtlich gemeint war, wird hier möglichſt beſchränkt und durch Moſaik-

---

1) Seit 1317; Oberbaumeiſter war damals *Camaino di Crescenzio;* Vaſaris Angabe, daß *Agostino* und *Agnolo* von Siena, welche nie Dombaumeiſter waren, dieſe Faſſade entwarfen, kann richtig ſein; Agoſtinos Sohn *Giovanni* wird 1340 als Werkmeiſter angenommen, ohne daß von einer ſpeziellen Arbeit die Rede iſt.

verzierung (leider ſtörend modern) und Reliefſkulpturen erſetzt, d. h. die Fläche behält ihr ſüdliches Vorrecht vor dem nur angelernten Scheinorganismus. Wenige große ruhige Hauptformen genügen hier, um einen unermeßlichen Reichtum von Farben und Geſtalten ſchön zu umfaſſen. Auch alle rein baulichen Glieder, die Simſe der drei Giebel, die wenigen Spitztürmchen uſw. ſind ganz mit Moſaikmuſtern angefüllt (bis auf die Stufen und Prellſteine!), ſo daß dieſe Faſſade das größte und reichſte polychromatiſche Denkmal auf Erden iſt. Bei einer ſo ſtarken Abſicht auf materielle Pracht iſt die Schönheit der Kompoſition ein doppeltes Wunder. — Die Nebenfaſſaden und die Säulen im Innern haben abwechſelnde weiße und dunkle Marmorſchichten. Edle Bildung der Bogenprofile und des Hauptgeſimſes im Innern.

(Einen ſchwachen Nachklang dieſer dreigiebeligen Anordnung a gewährte einſt die Faſſade des Domes von Neapel [1299], deren Nebengiebel jetzt durch Streben mit der höhern Mauer des Mittelſchiffes zu einer empfindlichen Unform verbunden ſind. Auch die Giebelſkulpturen zum Teil moderniſiert.)

Einen weitern und bedeutenden Schritt tut inzwiſchen die italieniſche Baukunſt mit der Umbildung des Säulenbündels, den ſie doch niemals nordiſch lebendig geſtaltet hatte, zum viereckigen, achteckigen oder runden Pfeiler. Die achteckige Form iſt ohne Frage die ſchönere und reichere, die runde aber für den vorliegenden Fall die wahrere. Das Säulenbündel ſteht in engem Zuſammenhang mit dem Schlanken und Engen nordiſcher Gotik: es iſt nicht bloß das Correſpondens von ſo und ſo viel Gewölbegurten und Rippen (die man ja zum Teil beibehielt), ſondern ein weſentlicher Ausdruck des Strebens nach oben. Wo dieſes nicht als leitendes Prinzip galt, mußte es dem Pfeiler weichen; immerhin aber behielt auch dieſer noch eine Andeutung des Tragens verſchiedener Laſten in Geſtalt von ſchmaleren polygonen Trägern in den einwärts tretenden Ecken. Statt eines eigentlichen Kapitäls werden nunmehr zwei oder drei Blattreihen ganz ſchlicht um das obere Ende des Pfeilers auf allen vier oder acht Seiten (oder im Kreis, bei Rundpfeilern) herumgelegt; vorzüglich aber gewinnt die Baſis jetzt erſt eine konſequente Bildung.

Eine eigentlich hiſtoriſche Entwicklung zeigt dieſe Richtung ebenſowenig, als ausgeſprochen provinzielle Verſchiedenheiten; ſelbſt die Anwendung der verſchiedenen Materiale bringt keine weſentlichen ſtiliſtiſchen Abweichungen hervor. Die hervorragenden Bauten dieſes Stils ſind teils Kathedralen, teils Kloſterkirchen, und nach dieſen verſchiedenen Kultuszwecken zeigen ſie unter ſich einzelne Verſchiedenheiten. Die Anregung ging in Italien von den Bettelorden aus, anfangs von den Franziskanern, ſpäter vorzugsweiſe

von den Dominikanern, deren Brüder zum Teil eine ſehr bedeutende Tätigkeit als Architekten entfalteten.

Dieſe Entwicklung bleibt im weſentlichen auf Oberitalien und Toskana und die von dieſen abhängigen Landſchaften beſchränkt. Hier wie dort beginnt ſie etwa gleichzeitig — um die Mitte des 13. Jahrh. Da um dieſelbe Zeit die italieniſche Plaſtik ihre erſte großartige Anregung zur künſtleriſchen Entwicklung durch *Niccolò Piſano* erhielt, ſo hat die Tradition und, durch ſie verleitet, auch Vaſari die Anregung dieſer neuen Entwicklung der Baukunſt in Italien ſowie die Schöpfung einer Reihe der hervorragendſten Bauten an den verſchiedenſten Orten an ſeinen Namen angeknüpft. Jedoch iſt nichts davon urkundlich auf Niccolò zurückzuführen, und die inneren Verſchiedenheiten machen für die meiſten, namentlich für die oberitaliſchen Bauten, ſeine Urheberſchaft mehr als zweifelhaft. Nur daß er in der Tat als Baumeiſter in Piſa beſchäftigt war, finden wir urkundlich beſtätigt.

Die älteſte gotiſche Kirche, welche wenigſtens mit einem Scheine der Wahrſcheinlichkeit auf *Niccolò* zurückgeführt wird, obwohl ſie wegen der Verwandtſchaft mit der Gruppe der dem *Arnolfo di Cambio* zugeſchriebenen Bauten eher dieſem angehören dürfte, S. Trinità [a] in Florenz, um 1250, hat ſchon viereckige Pfeiler und zeigt bereits (wie die etwas ſpätere S. M. Novella) Anlehnung an das durch die Bettelmönche ſchon weit verbreitete Ziſterzienſerſyſtem: fünf quadratiſche Chorkapellen, Querſchiff von drei, Langſchiff von fünf Kreuzgewölben, das letztere von je zwei Seitenſchiffen begleitet (die jetzigen Kapellen waren nämlich urſprünglich auch Nebenſchiffe).

Über die Tätigkeit von Niccolòs Sohne *Giovanni Piſano* ſind wir ſicherer unterrichtet. Es wurde ſchon erwähnt, daß Giovanni als Baumeiſter des Domes zu Siena die Faſſade desſelben errichtete. — Der letzten Zeit ſeiner Tätigkeit gehört der Ausbau des Domes [b] zu Prato an (ſ. S. 35 e). — Sein Meiſterwerk iſt der weltberühmte Campoſanto zu Piſa (1278—83). [c] Die Bauformen, ſo edel und grandios z. B. das Stabwerk der hohen, rundbogig ſchließenden Fenſteröffnungen ſein mag, werden hier immer nur als Nebenſache erſcheinen neben der monumentalen Abſicht, die dem damaligen Piſa eine der höchſten Ehrenſtellen in der ganzen Geſchichte moderner Kultur zuweiſt. — Das überreich aber unorganiſch mit Türmchen, Fialen und Statuen geſchmückte zierliche Kirchlein S. M. della Spina am Arno zu Piſa [d] wird mit Unrecht dem Giovanni zugeſchrieben: 1230 als offne Halle erbaut, wurde es 1333 zur Kapelle geſchloſſen, für deren Dekorierung die an Giovanni ſich anſchließenden Meiſter *Cellino di Neſe, Lupo, Lino, Nino* tätig waren.

Einem Mitschüler des Giovanni bei seinem Vater Niccolò, *Arnolfo di Cambio* aus Colle di Valdelsa (fälschlich Arn. di Lapo gen., 1232—1301), war es vorbehalten, von jener neuen Behandlung des Pfeilers aus für den gotischen Stil in Toskana eine neue Wendung anzubahnen.

a In Florenz wird ihm S. M. Maggiore zugeschrieben. Die Kirche ist auf viereckigen Pfeilern gewölbt, schlank, das Mittelschiff oben ohne Fenster; statt der Kapitäle bloße Simse, sowohl an den Pfeilern als an den darüber emporsteigenden Wandpilastern.
b — Derselben Schule gehört S. Trinità (s. oben) und S. Remigio an, mit kaum überhöhtem Mittelschiff, auf achteckigen Pfeilern mit Blätterkapitälen, erhöhtem Chor, aus drei Kapellen nebeneinander
c bestehend. Ähnlich S. Carlo dei Lombardi (s. S. 80, Anm.).

Arnolfo selbst baute (seit 1294, die Chorpartie 1320 voll., ge-
d weiht erst 1442) die gewaltigste aller Bettelordenskirchen: Santa Croce. Die Aufgabe war, mit möglichst wenigem, wie es sich für die Mendicanten ziemt, ein Gotteshaus für ein ganzes Volk zu bauen, welches damals den Kanzeln und Beichtstühlen der Franziskaner zuströmte. Arnolfo ist hier, wie überall, streng und kalt im Detail, allein seine Disposition ist großartig. Bei der ungeheuren Größe des Gebäudes war es konstruktiv wünschbar, wenn nicht notwendig, die Mauern der 8 m breiten Nebenschiffe nicht durch bloße angestützte Balken, sondern durch gewölbte Bogen mit den Mauern des Hauptschiffes von 18,5 m Breite zu verbinden und ihnen über diesen Bogen eigene Dächer, damit auch eine Reihe eigener Giebel zu geben. Die Pfeiler sind achteckig. An der hintern Seite des Querschiffes ziehen sich zehn Kapellen von halber Höhe hin; in ihrer Mitte der polygone schlanke Chor; außerdem sind höhere Kapellen an beiden Enden und an der vordern Seite des Querschiffes angebaut. Die Ansicht von hinten (am besten sichtbar vom Garten des Marchese Berte aus) zeigt die Mauern des Chores und der Kapellen mit steilen Giebeln gekrönt, welche indes kein Dach hinter sich haben. Der Turm ganz und sehr gut erneuert; weniger glücklich die Fassade, von *Matas* (angeblich nach einer Zeichnung des *Cronaca*) im Jahre 1863 voll.; der vordere Klosterhof, mit etwas abgeflachten Rundbogen über achteckigen Säulen mit eigentümlichen Basen, gilt für Arnolfos Werk.

Überblicken wir seine Tätigkeit, so ist (abgesehen von seinem schönen Domprojekt, s. folg. Seite) das, was ihm Ruhm und Bedeutung gab, gewiß mehr das Konstruktive und Mächtige als die feine Durchbildung an seinen Werken. Er geht in der weiten Spannung seiner Gewölbe und Decken, endlich auch schon im Entwurfe der Domkuppel über alles bisher Bekannte, namentlich aber über alle nordische Gotik (die etwas ganz anderes wollte) hinaus.

Wo er die Baukunſt in formaler Beziehung vernachläſſigt, da trat *Giotto* (1266—1337) mit ſeinem hohen Sinn des Maßes als Vollender in die Lücke. Am Dombau hatte er keinen Teil, da dieſer von Arnolfos Tode bis 1357 ganz ſtockte. Dagegen entwarf er den Plan für den prächtigen Campanile (gleichzeitige Zeichnung dazu im Muſeo dell' Opera zu Siena) und führte deſſen Bau von Mitte 1334 bis Ende 1336 etwa nur auf halbe Höhe des Sockelgeſchoſſes. Nach ſeinem Tode übernahm *Andrea Piſano* die Bauleitung mit weſentlichen Modifikationen des urſprünglichen Entwurfs (Erhöhung des Sockels, Einziehen der Mauern darüber und Teilungspilaſter am erſten Geſchoß) und ſetzte das Werk bis zum Gurtgeſims des erſten Fenſtergeſchoſſes fort. Von 1343 bis 1358 vollendete *Franc. Talenti* den Bau mit den drei Fenſtergeſchoſſen und der Krönungsgalerie auf Kragſteinen, die hier zuerſt in der florentiniſchen Gotik auftritt. Auch ohne das beabſichtigte Spitzdach, das man ſich hinzudenken möge, macht der Campanile den Eindruck des Fertigen und Vollkommenen. Von einer Entwicklung aus dem Derben ins Leichte, wie ſie etwa das Lebensprinzip eines Turmes von Freiburg im Breisgau ausmacht, ſind hier nur Andeutungen vorhanden, nur ſo viel, als ſtreng notwendig war; das dritte und vierte Stockwerk ſind z. B. ſo gut wie identiſch; nur das Größerwerden der Fenſter in den obern Stockwerken iſt eine nachdrückliche Erleichterung. Aber an feineren Abwechslungen der Inkruſtation ſowohl als der plaſtiſchen Details gewährt dieſer ſchöne Bau ein ſtets neues Studium. Die Gliederung in Farben und Formen iſt durchgängig ungleich leichter und edler als an den ſpäteren Teilen des Domes; die Fenſter vielleicht das ſchönſte Detail der italieniſchen Gotik.

Den Bau des Doms S. M. del Fiore zu Florenz begann *Arnolfo di Cambio* 1296 (ſtarb aber ſchon 1301); er wölbte wahrſcheinlich die zwei erſten Joche von der Faſſade aus, deren Arkaden zweien der alten Seitenſchiffsfelder entſprachen. Von ſeinem Baue iſt höchſtens noch der Beginn der inneren Faſſadenmauer (bis zur Blendarkadengalerie) vorhanden; dazu noch die vier alten Felder der Seitenſchiffsmauern mit den kleineren Fenſtern und den ſchwachen Strebepfeilern (ihre vortreffliche Marmorverkleidung außen wurde nicht von *Giotto,* ſondern erſt ſeit 1358 nach *Fr. Talentis* Angaben hergeſtellt)[1]). Die Abmeſſungen, die Arnolfo ſeinem Entwurfe gegeben, genügten aber den Florentinern bald nicht mehr. Im Jahre 1357 wurde der Bau nach *Fr. Talentis* Plan aufgenommen,

1) Die Anſicht des Doms in der Capp. degli Spagnuoli gibt kaum Arnolfos Plan, ſondern wohl einen der Bauvorſchläge vor 1340 (nicht den Talentis!) wieder. Viel eher iſt ein Abbild ſeines Entwurfs in einem Lünettenfresko an der Südwand des Kreuzgangs von S. Croce, um 1350 gemalt, erhalten.

der von 1350—58 alleiniger, dann mit *Giov. di Lapo Ghino* zusammen Leiter des Dombaues war. Die Pfeiler des Hauptschiffes wurden auseinandergerückt, so daß sie nun etwa ins Quadrat zu stehen kamen. Nur die schönen alten Fenster Arnolfos ließ man stehen. Ihre Achsen entsprachen nicht mehr den neuen, gewaltigen Arkaden des Innern, dessen zwei erste Joche daher nur Scheinfenster haben. Die Art und Weise, wie von 1357—66 die verschiedenen Teile der jetzigen Kirche festgestellt wurden, ist für unsere Begriffe geradezu unerhört und erklärt auch manche Mängel des Baues; das 1355 von Francesco Talenti verfertigte Modell der hinteren Kapellen sollte wohl den alten Bau verbessern. Daß man ohne eine entfernte Ahnung von der Gesamtform begonnen habe, ist schwer anzunehmen, — so viel aber steht fest, daß für jeden Teil des Baues eine Konkurrenz ausgeschrieben wurde. Alle Bürger konnten daran, sowie an der Beurteilung teil nehmen. Mit den Pfeilern des Langhauses wurde begonnen, und Talenti siegte in der Konkurrenz dafür über Andrea Orcagna; 1362 waren die zwei Arkaden rechts gewölbt, ohne daß man wußte, was darüber kommen sollte! Zwei Jahre später erst bestimmt die Kommission, in welcher Orcagna saß, gegen die Ansicht der andern, die Talenti zur Seite stand, die Form der Konsolengalerie, ferner ihre unglückselige Lage über dem Kämpfer der Gewölbe statt unter demselben, und wählt Rundfenster fürs Mittelschiff statt solcher von schlanker Form. 1366 wird der Grundriß angenommen, den eine Kommission von 13 Meistern und 11 Malern ausgearbeitet hatte; der Aufriß dazu wird von 8 andern Meistern angefertigt! 1367 endlich stand Alles fest und alle älteren Modelle werden nun zerstört. In diesen Kommissionen begegnen wir stets den beiden Talenti, Taddeo Gaddi, Neri di Fioravante und Andrea Orcagna, und somit erklärt sich die enge Verwandtschaft der Pfeiler des Doms mit denen der Loggia dei Lanzi und von Orsanmichele. 1407 wird die erste Tribuna fertig, 1421 die letzte, 1420—34 wird die Kuppel durch *Brunelleschi* aufgeführt, 1446—67 die Laterne nach seinem Entwurfe daraufgesetzt.

Die Florentiner verlangten beim Dombau von ihren Meistern das Unerhörte und nie Dagewesene, und in gewissem Betracht haben diese es geleistet. Wer mit dem Maßstab des Kölner Domes an das Gebäude herantritt, verdirbt sich ohne Not den Genuß. Strenge Harmonie ist bei einem sekundären und gemischten Stil, wie dieser italienisch-gotische, zwar denkbar[1]), konnte jedoch unter solchen Hindernissen a priori nicht erreicht werden. Aber inner-

1) Man denke nur an die neuen Teile des Doms von Siena, an die Gewölbeentwicklung der Loggia dei Lanzi und in Orsanmichele.

halb der gegebenen Schranken iſt hier eigentümlich Großes geleiſtet. Am Äußern iſt die ſchöne Inkruſtation der ältern Joche a (bis an die ſtärker vortretenden Strebepfeiler) von *Franc. Talenti* derjenigen am Campanile würdig; aber ſeit 1367 nach dem Modell der acht Meiſter ohne weiteres auf die breiteren Felder und die Chorpartie ausgedehnt, wird ſie zu einer endloſen Wiederholung einförmiger Motive. Die Fenſter und Türen haben nicht bloß etwas Strenges, ſondern durch das Überwiegen der Moſaikbänder etwas Lebloſes (zumal wenn man damit die ſchönen ſpäteren Türen zunächſt am Chore vergleicht); die Geſimſe ſind am tüchtigſten charakteriſiert[1]). Im Innern liegt das Unerhörte in der Raum- b einteilung; möglichſt wenige und dünne Pfeiler mit Spitzbogen umfaſſen und überſpannen hier Räume, wie ſie vielleicht überhaupt noch nie mit ſo wenigen Stützen überwölbt worden waren (18 m lichte Weite). Ob dies ein höchſtes Ziel der Kirchenbaukunſt ſein dürfe, iſt eine andere Frage; die Wirkung iſt aber, wenn man ſich allmählich mit dem Gebäude vertraut macht, eine großartig ergreifende und wäre es noch mehr, wenn nicht die unglückliche Konſolengalerie die ſämtlichen Gewölbegurte gerade bei ihrem Beginn durchſchnitte und auch die Obermauer des Mittelſchiffes unſchön teilte[2]). Francesco Talenti bildete ſeine Pfeiler und Kapitäle eigentümlich ſtreng; nur in dieſer Geſtalt paßten ſie zu den ungeheuren Spitzbogen, welche darauf ruhen; Säulenbündel würden kleinlich und disharmoniſch erſcheinen. So war wenigſtens das lange Streiten um dieſe Pfeilerform nicht vergebens, ſie gab dem gotiſchen Stile in Toskana eine neue Wendung und die höchſte Stufe der Entwicklung. Nur eins nimmt wunder: hier nicht wie in den gleichzeitigen Loggien de' Lanzi und von Orſanmichele ſchon c den Rundbogen anzutreffen.

Mit dem Kuppelraume und den drei hintern Kreuzarmen verdunkelt ſich das Bewußtſein der Baumeiſter; es iſt eine mißratene Schöpfung, zu der ſie die Ruhmſucht der Florentiner mag getrieben haben. Auf einmal wird mit dem nordiſchen Verhältnis der Stockwerke ein Pakt geſchloſſen, und dem Kapellenkranze[3]) um die drei Kreuzarme nur etwa die halbe Höhe des Oberbaues gegeben, mit welchem er durch häßliche ſchräg aufſteigende Streben am Äußern in Verbindung geſetzt wird. Die drei Kreuzarme und als vierter

1) Die 1588 abgetragenen Anfänge der Faſſadeninkruſtation waren wohl * ebenfalls von *Franc. Talenti* (um 1359), nicht von Giotto. Man ſieht ſie auf einem Fresko *Poccettis* im Kloſterhof von S. Marco (6. Lünette rechts vom Eingang). **

2) S. Maria Novella und S. Petronio in Bologna, das Nachbild, haben ſie nicht. Sie iſt von S. Croce entlehnt.

3) Den man doch nicht mit dem nordiſchen, polygonen Reichtum bilden durfte, weil ſonſt der Unterbau viel zu unruhig geworden wäre; zwiſchen die viereckigen Kapellen mußte man keilförmige Mauermaſſen einſchieben.

das Hauptschiff bilden im Innern vier große Mündungen gegen
a den achteckigen Kuppelraum, dessen vier übrige Seiten äußerst unschön durch schräge Mauermassen dargestellt sind; zwei davon haben Durchgänge nach den Seitenschiffen des Langhauses, die beiden übrigen enthalten die Sakristeitüren und die Orgeln. Um eine riesigere Kuppel zu haben als irgend eine andere Stadt, verzichtete man auf das System von vier Pfeilern mit Pendentifs, und um die Kuppel möglichst groß erscheinen zu lassen, gab man auch den Kreuzarmen jenen niedrigern Kapellenkranz. Das Unangenehme des ganzen Kuppelraumes wird durch das wenige und zerstreute Licht, durch die schon beim Langhaus genannte Galerie und durch die Bemalung der Kuppel noch verstärkt; ein widriges Echo steigert ihn ins Unleidliche. Man darf jedoch nie vergessen, daß ohne dieses Lehrstück keine Kuppel von S. Peter vorhanden wäre.

Endlich zeigen noch zwei andere Gebäude in Florenz, welche nur in bedingtem Sinne zu den Kirchen gehören, gleichzeitig eine verwandte Behandlung des Pfeilers.

b Das eine ist Orsanmichele. Ursprünglich städtische Getreidehalle und an Stelle eines älteren Hallenbaues 1337 wahrscheinlich von *Fr. Talenti* in seiner jetzigen Gestalt begonnen, gibt das edle und stattliche Gebäude mit seinen feinen Gesimsen und seinem Konsolenkranze ein Zeugnis von der schönen Seite des monumentalen Sinnes, welcher die damaligen Florentiner beseelte. Um 1350 war die Halle fertig, 1361 wurde von *Benci di Cione* der letzte Stock, 1366 durch *Simone di Franc. Talenti* die Umwandlung der bis dahin offenen Halle zur Kirche beg., 1380 voll. Von Letzterem stammt auch der Bildschmuck innen und außen, sowie das zierliche Füllwerk der Fenster[1]). 1386 wurde der Bau eingedeckt, 1404 durch den Konsolenkranz gekrönt. 1359 schuf *Andrea Orcagna* dafür
c sein berühmtes Tabernakel. Was dessen baulichen und dekorativen Teil betrifft, so wird man dieses Werk des höchsten Luxus niemals neben gute deutsche Altaraufsätze, Sakramenthäuschen u. dgl. stellen dürfen; es ist gerade die schwächste Seite, von welcher sich hier die italienische Gotik produziert. Statt des Organischen, an dessen volle Strenge bei vollem Reichtum unser nordisches Auge gewöhnt ist, gibt es hier Flächen, mit angenehmen aber bedeutungslosen Spielformen, zum Teil mit buntem Glas, nach Cosmatenart, ausgefüllt. Die Kuppel zwischen den vier Giebeln ist wie eine Krone gestreift; das Mosaik erstreckt sich selbst auf die Stufen.

---

1) An der gegenüberliegenden kleinen Kirche (ursprünglich S. Anna, dann
* S. Michele, jetzt) S. Carlo dei Lombardi baute Simone seit 1379 nur die Fassade samt Portal (den Giebelabschluß erhielt sie erst 1404). Das Innere, einschiffig mit offnem Dachstuhl und interessanter Choranlage, stammt von *Neri di Fioravante* und *Benci di Cione* (begonnen 1349).

(Die Nebenkirche der Certoſa bei Florenz, ein griechiſches Kreuz a ohne Nebenſchiffe von reizender Anlage, nebſt dem feſtungsartigen Unterbau des Kloſters wird ebenfalls Orcagna zugeſchrieben.)

Sodann ſteht auf dem Domplatz, dem Turme gegenüber, das zierliche Bigallo, 1352—58 von unbekannten Architekten erbaut. b Eine jener Konfraternitäten zu frommen und mildtätigen Zwecken ſchmückte nach guter italieniſcher Sitte aus eigenen Mitteln ihre Heimſtätte auf das beſte aus, in einer Zeit, da kein heiliger und kein öffentlicher Raum ohne Verklärung durch die Kunſt denkbar war. Hier entſtand nun zwar keine Palaſtfaſſade, wie an mehreren der ſog. Scuole zu Venedig, welche eben ſolche Bruderſchaftsgebäude ſind, ſondern nur ein verziertes kleines Haus, deſſen Reiz ausſchließlich in der prächtigen Behandlung anſpruchsloſer Formen liegt. Der unbekannte Urheber möchte ein Nachfolger Orcagnas geweſen ſein. Die Dachkonſolen ſind in ihrer Art klaſſiſch und mögen hier ſtatt derjenigen vieler anderen Gebäude genannt werden.

Strenger und reicher iſt die Faſſade der Fraternità della Miſericordia zu Arezzo (jetzt Muſeum) ausgebildet, ein wahrer c und in ſeiner Art reizender Übergangsbau, indem das obere Stockwerk den gotiſch begonnenen Gedanken in den Formen der Renaiſſance vollendet; im untern gotiſchen Teile 1375 von *Baldino di Cino* und *Niccolò di Francesco* aus Florenz, im oberen 1433 bis 1436 durch *Bernardo Roſſellino* ausgeführt (die Säulengalerie, die das Dach ſtützt, erſt 1460 durch andere Meiſter hinzugefügt).

Endlich bieten die neuen Teile des Domes von Lucca (das d Langhaus und das Innere des Querſchiffes) ein ganz ſonderbares und in ſeiner Art ſchönes Schauſpiel. Es iſt die Pfeilerbildung des Domes von Florenz, angewandt auf einem Grundplane, welcher mehr der nordiſchen Anlage entſpricht. Nicht ein möglichſt großes Quadrat des Hauptſchiffes, ſondern das (doch nicht ganz vollkommene) Quadrat der Nebenſchiffe bildet wieder die Baſis; doch wird die Vielheit der Pfeiler durch ihre Schlankheit ausgeglichen; die Bogen faſt alle rund; darüber Reihen großer Fenſter mit reichem Stabwerk, welche in eine dunkle Galerie über den Nebenſchiffen hineinblicken laſſen; darüber kleine Rundfenſter. Die Galeriefenſter gehen ſogar als bloße Stütze und Dekoration quer durch das Querſchiff und teilen auch ſeine beiden Arme der Länge nach. Als Folge dieſer Plandispoſition entfiel die Betonung der Vierung durch eine Kuppel: die Felder des Kreuzgewölbes ſetzen ſich durch das ganze Mittelſchiff und den Chor bis an deſſen Apſis fort. Am Äußern dieſer gotiſchen Teile miſcht ſich wieder Siena, Florenz und das Streben nach Harmonie mit den älteren Teilen ganz eigentümlich zu einem ſchönen Ganzen. (Alles etwa vom Ende des 14. Jahrh.)

Südlich über Toskana hinaus begegnet man in der vom
a Kardinal Capocci ſeit 1243 erneuerten Ziſterzienſerabtei S. Martino al Cimino bei Viterbo (urſprünglich Benediktinerkloſter des 11. Jahrh.) einem durchaus nach dem Typus von Foſſanova (ſ. S. 63 oben) disponierten Bau. Die hexagone Apſis iſt erſt zu Beginn, die Faſſade mit zwei ſeitlichen Türmen (Typus von Cluny) erſt am Schluß des 14. Jahrh. hinzugefügt. Andre Gründungen
b desſelben Kirchenfürſten in Viterbo: das Dominikanerkloſter S. M.
c de' Gradi (1256), die Abteien S. M. della Verità und del Paradiſo folgen dem Typus der umbriſchen Bettelordenskirchen (ſ. S. 70) und haben alle drei ſchöne gotiſche Kreuzgänge, den reichſten S. M. de' Gradi. Sodann begegnet man in Viterbo und Perugia einer Anzahl kleiner Kirchen, welche ſelten mehr als ihre Faſſade, dazu etwa noch einen einfachen Turm in alter Form aufweiſen. Ihre zum Teil hochmaleriſche Lage, einzelnes tüchtige Detail und der Ernſt des Materials machen ihren Wert aus. Ein beſonders zierliches Kirchlein dieſer Art in Viterbo, unweit vom
d Palazzo Comunale, iſt die Madonna della Salute (Ende des 13. Jahrh., die Faſſade mit weiß und rotem Schichtenmauerwerk, reichfiguriertem Portal und Rundfenſter; alles in Marmor). Sonſt offenbart ſich an mehreren eine ganz wunderliche Ausartung der Inkruſtation, welche nicht mehr einrahmend wirkt, auch nicht mehr ſchichtenweiſe, ſondern ſchachbrettartig, ſelbſt gegittert zwiſchen
e rotem und weißem Marmor abwechſelt. So ſchon an S. Chiara
f und in einigen Kapellen der Unterkirche S. Franceſco in Aſſiſi,
g ferner an S. Giuliano in Perugia, an der im Innern des jetzigen
h Baus in ihrer untern Hälfte erhaltenen alten Faſſade von S. Fran-
i ceſco, und an S. M. di Monteluce ebendaſelbſt. Am Dom von Perugia iſt ein Anfang gemacht, deſſen Durchführung das ganze Gebäude mit einem Teppichmuſter würde überzogen haben. (Das Innere weiträumig, aber mit ſchwerem Detail, die drei Schiffe von gleicher Höhe, die Pfeiler achteckig.) — Ein Unikum der ita-
k lieniſchen Gotik iſt endlich das Oktogon von S. Ercolano in Perugia (1297—1310, nicht von *Fra Bevignate* erbaut): ein ſchlanker Hochbau, jede der Außenwände durch eine tiefe, bis an das Geſims reichende Spitzbogenniſche gegliedert, das kuppelbedeckte Innere (von 12,7 m Weite) moderniſiert. Für Siena wäre hier noch aus etwas ſpäterer Zeit (1396) die kleine Kirche des Nonnen-
l kloſters S. Girolamo nachzutragen; ein längliches Rechteck, durch Spitzbogengurte, die auf Wandkonſolen ruhen, in fünf oblonge, kreuzgewölbte Traveen gegliedert, die drei mittleren jederſeits von flachen Kapellen flankiert (die alte Bemalung diskret erneuert). — Endlich bewahrt Gubbio eine Anzahl Kirchen des 13. und
m 14. Jahrh., die alle die gleiche Anlage wiederholen (der Dom

[S. Ubaldo], S. Agostino, S. M. Nuova, S. Giovanni, Chiesa dello Spedalecchio, S. Secondo): das Langhaus von Spitzbogengurten überspannt, worauf der offne Dachstuhl ruht; an den Seitenwänden halbrunde Nischen in der Mauerstärke ausgespart; ein Vorraum, der das Schiff vom Chore trennt; letzterer polygon schließend, mit Rippengewölbe überdeckt; die Fassade mit Lisenen gegliedert und giebelförmig abgeschlossen, mit Fensterrose, einfachem Portal und schmächtigen Gurtsimsen; an den Seitenwänden den innern Gurtbögen entsprechende Strebepfeiler, die unter dem Dachgesims durch Flachbogen verbunden sind. — Verschieden davon die dreischiffige Pfeilerbasilika S. Francesco (voll. 1292). a b c

Das einzige gotische Gebäude Roms, die Dominikanerkirche S. M. sopra Minerva, wahrscheinlich von den Erbauern von S. M. Novella zu Florenz *Fra Sisto* und *Fra Ristoro* 1280 beg. (aber erst 1453 durch den Stadtpräfekten Fr. Orsini voll.), bleibt hinter der ältern Schwesterkirche beträchtlich zurück, obwohl sie ihr in der Anlage, bis auf die seitlichen Kapellenreihen und den dreiseitigen Chorschluß, genau folgt. (Schreiend modern restauriert.) — Außerdem hat noch das Innere der Capp. Sancta Sanctorum beim Lateran eine gotisierende Bekleidung von gewundenen Säulchen mit Spitzbogen, unter Nikolaus III. (1277—80) von *Cosmas II.* aus der Familie des Laurentius erbaut. Sie dient alten Malereien zur Einfassung. — Einzelne gotische Bogen und Bogenfriese kommen hin und wieder vor. — Von Klosterhöfen dieser Zeit hatte Rom meines Wissens nur die wenig bedeutenden (jetzt demolierten) bei Araceli. — d e f

Von der Gotik Neapels war S. 63 schon die Rede. — Nach Sizilien wird der neue Stil durch die Bettelmönche verpflanzt, kommt aber erst spät zu einiger Blüte. So ist an dem ziemlich dürftigen S. Francesco in Palermo (1277) das Portal noch in romanischer Weise, sich mit acht Säulen vertiefend, angelegt, auch die Dekoration des spitzbogigen Schlusses ganz romanisch. Ähnlich, nur einfacher, an S. Agostino, wo die ganze Fassade noch romanisch ist. — Dafür bleibt hier die Gotik bis ins 16. Jahrh. geltend: die Fassade der Confraternità dell' Annunziata wird 1501 in gotischem Stil gebaut und S. M. di Portosalvo 1526 als Hallenkirche mit überhöhten Spitzbogen errichtet. Dagegen tritt in den reizenden Säulenvorhallen von S. M. della Catena und S. M. nuova aus der gleichen Zeit der gedrückte Rundbogen an Stelle des Spitzbogens. g h i k l m

Später als in Toskana und unabhängig davon, vielmehr unter lombardischen und nordisch-deutschen Zisterziensereinflüssen ent-

wickelt ſich der Typus der Bettelordenskirchen im Venezianiſchen. Charakteriſtiſch für ihn iſt die gleiche Anzahl der Gewölbjoche im Mittelſchiffe (quadratiſch) wie in den Seitenſchiffen (oblong), die Anwendung von Rundpfeilern, ſowie der polygone Abſchluß des Chors und der vier bis ſechs Chorkapellen. — In Venedig ſelbſt weiſt die Tradition den hervorragendſten hierher gehörigen Bau, a die großartige Franziskanerkirche S. M. glorioſa de' Frari, dem *Nicc. Piſano* zu, aber ohne ſtichhaltigen Grund; denn der 1250 begonnene Bau, der den Vorplatʒ der jeʒigen Kirche einnahm, war ganz unbedeutend. Der Neubau wurde erſt 1330 gegründet, alſo ein halbes Jahrh. nach Niccolòs Tode, und zwar begann der Bau mit dem Chor, der ſamt dem Querſchiff 1361 fertig war, während am Langſchiff bis 1417 gebaut wurde; der Campanile von 1361—96. Das Innere iſt in der Anordnung hier ſchon ganz italieniſch in obigem Sinne, aber das Betonen des Aufſtrebens in den hohen Rundpfeilern und die polygonen Abſchlüſſe der Chorpartien (die ſonderbarerweiſe nicht durch ein Fenſter, ſondern durch einen Pfeiler erfolgen) weiſen doch auf deutſche Vorbilder. Am Äußern iſt der Backſtein noch ohne das Raffinement der ſpätern Gotik behandelt; Quadern ſind nur an den wenigen Baldachinen über den Giebeln und an den einfachen Portalen gebraucht. Der Abſchluß der Faſſadengiebel iſt ſpätere Zutat. Die Nebenſeiten erinnern ganz an S. M. Novella zu Florenz. — Eine Kopie dieſer Kirche mit b weſentlichen Verbeſſerungen iſt die Dominikanerkirche Ss. Giovanni e Paolo. Der Bau des Kloſters begann 1246, der der Kirche erſt 1333; 1368 war das Querſchiff, um 1390 der ganze Bau bis auf die 1430 errichtete Faſſade vollendet (das Portal erſt aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrh.). Die Verhältniſſe ſind beträchtlich ſchlanker und ſchöner; die hinteren Abſchlüſſe geſchehen durch Intervalle (Fenſter), nicht durch Pfeiler; über der Kreuzung wurde eine Kuppel angebracht. Nur die Faſſade weicht von der edeln Einfachheit der Frarikirche ab; die geplante Marmorinkruſtierung unterblieb.

Ebenſowenig begründet wie bei der Frarikirche iſt die Urheberſchaft Niccolò Piſanos bei der Kirche des heil. Antonius in Pac dua (il Santo). Bald nach dem Tode des Heiligen 1232 beg., war ſie 1263 ſo weit gefördert, daß deſſen Leiche im Altar unter der Vierung beigeſeʒt werden konnte; Chor 1267 beg.; 1307 waren die drei Schiffe mit ihren ſechs Kuppeln fertig (die ſiebente über der Apſis erſt 1424). Die Aufgabe war hier eine andere, nämlich die, ein Gegenſtück zur Markuskirche zu ſchaffen, eine Grabkirche zu Ehren des großen neuen Heiligen von Oberitalien. Griff man vielleicht in einem nur halb bewußten myſtiſchen Drange zu der uralten vielkuppeligen Anlage? Unterſcheiden wollte man das Ge-

bäude jedenfalls von andern Franziskanerkirchen, wenn man auch in der Grundrißanlage (und zwar nicht bloß der des Chorumgangs mit Kapellenkranz) jenem französischen Typus mancher Bettelordenskirchen folgte, der in S. Francesco zu Bologna seine vollkommenste Ausbildung erhielt. — Es entstand keine glückliche Schöpfung. Die Fassade ist vielleicht die allermatteste des ganzen gotischen Stiles. Im Innern kam das Hauptschiff auf lauter dicke viereckige Pfeiler zu stehen; nicht bloß die Kuppelträger, sondern auch die Zwischenstützen haben diese Form. Das Polygon des Chores zeigt in seinen Verhältnissen eine gewisse Ähnlichkeit mit dem an S. M. Gloriosa, aber die Einzelbildung ist außen und innen ungleich geringer, der Umgang und Kapellenkranz (für welche S. Francesco in Bologna das Muster geliefert hatte) ist roh in Entwurf und Ausführung. Immerhin mochte der Bau mit seinen damals niedrigen Kuppeln, mit seiner (beabsichtigten oder durchgeführten) Bemalung, mit einer Masse stilverwandten Schmuckes aller Art gerade den Eindruck hervorbringen, welchen die Andacht am Grabe des Heiligen vorzugsweise verlangte. Im 15. Jahrh. erst baute man die Kuppelräume, welche bisher von außen kaum sichtbar oder doch anspruchslos gestaltet sein mochten, zu eigentlichen Kuppeln mit Zylindern aus. Abgesehen von der eminent häßlichen Bedachung der mittlern Kuppel war diese ganze Neuerung überhaupt sinnlos. Die Kuppeln stehen einander nicht nur im Wege (für das Auge), sondern sogar im Lichte, und bilden schon von weitem eine widerliche Masse. Den einzigen möglichen Vorteil, den eines starken Oberlichtes, hat man nicht einmal benutzt. — Dagegen haben die vier Klosterhöfe einen imposanten Charakter durch die Höhe und weite Spannung ihrer Bogen; sie scheinen eher für Tempelritter als für Mendikanten gebaut (der größte erst 1519 von *Giov. Minello* und *Franc. di Cola*). a

Dem Typus von S. M. de' Frari gehen zeitlich voran oder folgen eine Anzahl Ordenskirchen wie auch einzelne Pfarrkirchen und Kathedralen in Venedig und im Venezianischen. Charakteristisch sind ihnen die weitgestellten Rundsäulen oder Pfeiler, so daß große mittlere Quadrate und in den Seitenschiffen oblonge Räume entstehen; über den großen Bogen ein nur ganz mäßiges Oberschiff; der Chor ohne Umgang; der Querbau mit zwei bis vier Kapellen an der Hinterwand. Eigentümlich ist die Vermeidung der Seitenfenster.

Im nahen Treviso die mächtige Dominikanerkirche S. Niccolò (1303 beg., nach langer Unterbrechung 1352 voll.), einfacher als die Frarikirche, mit flacher Decke im Mittelschiff und Querhaus, die schlanken Verhältnisse von herrlicher Wirkung; S. Francesco ebendort, 1306, ganz S. Niccolò nachahmend. b c

a Ein ſchönes und frühes Beiſpiel gewährt S. Lorenzo in Vicenza, 1280—1344 erbaut, vorbildlich für die Anlage der Frarikirche, nur einfacher als dieſe; auch die Faſſade gut und ſchon deshalb beachtenswert, weil ſie zeigt, wie man ſich ungefähr diejenige von S. Giovanni e Paolo zu Venedig nach der urſprünglichen b Abſicht vollendet zu denken hat. — S. Corona ebenda, 1260—1300, von ähnlicher Anlage, nur altertümlicher und gedrückter; das Querſchiff jetzt zum Langhaus gezogen, die Chorkapellen zu einem ſchmalen Kreuzſchiff umgewandelt; von außen bietet der tüchtige Backſteinbau mit Anbauten und Umgebung einen maleriſchen Anblick[1]).

c S. Anaſtaſia in Verona (Dominikanerkirche, 1261 beg., 1295 unterbrochen, 1307 wieder aufgenommen und erſt 1422 voll.), mit nur teilweiſe und ſpät inkruſtierter Faſſade, im Innern eine der ſchönſten und ſchlankſten Kirchen dieſer Gattung, mit reinem Oberlicht und trefflicher Verteilung des bildlichen Schmuckes (die Ausmalung modern, nicht ſehr glücklich). Auch der äußere Anblick maleriſch.

d Das Innere des Domes von Verona verbindet eine ähnliche Anlage mit gegliederten ſchlanken Pfeilern ſtatt der Rundſäulen. Dieſe Gliederung nähert ſich ſchon etwas derjenigen im Dom von Mailand, allein die Leichtigkeit der Bildung und die Wohlräumigkeit des Ganzen laſſen dies vergeſſen. Da die Seitenſchiffe fenſterlos blieben, brach man in die (ältere) Faſſade große gotiſche Fenſter ein.

Die einſchiffigen gotiſchen Ordenskirchen Veronas folgen dem einfachen umbriſch-toskaniſchen Typus (ſ. S. 70). Sie teilen mit den übrigen die ſchöne, maleriſch glückliche Behandlung des Äußern. Nichts, was nicht auch anderswo vorkäme, aber alles vorzüglich hübſch beiſammen und ſelbſt durch Unſymmetrie reizend. Einen e ſolchen Anblick gewährt beſonders S. Fermo (1313) mit ſeiner aus Backſtein und Marmor gemiſchten Faſſade, der über Stufen erhöhten Vorhalle des Seitenportals, den Giebeln und Spitztürmchen des fünfſeitigen Chores und der zwei Kapellen und des Querbaues. Im Innern das vollſtändigſte Beiſpiel eines großen Holzgewölbes, aus je drei Reihen Konſolen mit zwei halben und einem mittlern ganzen Tonnengewölbe beſtehend; den konſtruktiven Wert können f nur Leute von Fach beurteilen. — Ähnlich S. Eufemia mit ihrem holzgedeckten Rieſenſchiff, von außen weniger bedeutend und innen g ganz erneuert. Ferner S. Bernardino mit ans Chorquadrat anſchließender fünfſeitiger Apſis.

---

1) Der Dom von Vicenza, innen einſchiffig mit Kapellen auf beiden Seiten, gehört dagegen zu den gedanken- und prinziploſen Gebäuden der italieniſchen Gotik; die Marmorfaſſade hat eine jener matratzenartigen Inkruſtationen, wie ſie ſonſt hauptſächlich in Mittelitalien vorkommen. Der Chor geringe Renaiſſance.

Die gotiſchen Kirchen Venedigs ſind mit Ausnahme der beiden
genannten von keinem Belang; meiſt auf Säulen ruhend, deren
Kapitäle insgemein von auffallend roher Bildung ſind. Sie wieder-
holen etwa außen im kleinen den Chorbau von Ss. Giovanni e
Paolo, nur mit bloß je einer Kapelle zu beiden Seiten des Chores.
Die einzige ſchöne Faſſade findet ſich an S. M. dell' Orto, voll. a
mit dem Bau des Portals 1460; — einfach gut in Backſtein: die-
jenige von S. Stefano (der weſtliche Eingang in reichſter Re- b
naiſſancegotik). — Die Liebhaberei für rundteilige und wunderlich
ausgeſchwungene Mauerabſchlüſſe, welche ſogar den erhabenen ein-
fachen Giebel der Frari nachträglich nicht verſchonte, hat an S.
Apollinare, S. Giovanni in Bragora und anderwärts ihr Ge- c
nüge gefunden. — In Carmine (1348) ſind vom alten Baue nur d
noch die vierundzwanzig Säulen und die Chorabſchlüſſe kenntlich.
— Von der ältern Kirche S. Zaccaria, an Stelle der urſprüng- e
lichen von 817 in der erſten Hälfte des 15. Jahrh. neugebaut (voll.
1465), iſt nur noch der Chor (voll. 1444, jetzt Capp. S. Tarvaſio),
ein Teil des rechten Seitenſchiffs (Capp. S. Procolo, daranſtoßend),
wie auch die Faſſade (r. von der neuen) z. T. erhalten. — S. Gia- f
como dall' Orio, wunderlich durcheinander gebaut, mit altem
offnen Dachſtuhl und hölzernem Kreuzgewölbe (!) über der Vierung.
— Die Decken beſtanden wohl ehemals durchgängig aus jenen
eigentümlich und nicht unſchön konſtruierten Holzgewölben, deren
eins (erneuert) noch in S. Stefano vorhanden iſt (ſ. oben). g

Die Bettelordenskirchen der Via Ämilia weichen über-
haupt von den bisher betrachteten Italiens ab. Einige ganz ver-
einzelte folgen noch dem Baſilikatypus: S. Francesco in Parma, h
wohl der früheſte Franziskanerbau Norditaliens (1230—98; jetzt
Zuchthaus), Spitzbogenarkaden auf Rundſäulen, offener Dachſtuhl,
polygoner Abſchluß der drei Apſiden (wie die Kapellen des rechten
Seitenſchiffs, wohl ſpäter). — S. Francesco in Modena (14. Jahrh.) i
zeigt bei gleicher Grundrißanlage reiche Gewölbe auf viereckigen
Pfeilern und eine weit hinausgeſchobene Apſis. — S. Francesco k
in Mantua (voll. 1304, jetzt Arſenal) im Äußern mit der hübſchen
Faſſade unverändert erhalten; S. Francesco in Brescia mit l
einer von zwei quadratiſchen Apſiden flankierten Haupttribüne
(wie in Mantua).

Die Mehrzahl hingegen ſind ganz durchgeführte backſteinerne
Gewölbekirchen mit An- und Querbauten aller Art, hinten mit
Chorumgang und außen abgerundetem Kapellenkranz, dergleichen
im Norden nur Hauptkirchen und vornehmere Kloſterkirchen zu
haben pflegen (letztere unterſcheiden ſich hier gar nicht von den
Mendicantenkirchen). In der Tat iſt ihr direktes Vorbild in fran-

zöſiſchen Ziſterzienſerbauten, wie Clairvaux und Pontigny, nachweisbar. Obſchon die Seitenſchiffe oft nur die halbe Höhe des Hauptſchiffes haben, ſo iſt doch in der Regel eine Faſſade nach lombardiſcher Art vorn angeſetzt, deren obere Ecken in der Luft ſtehen. Die Stützen ſind Rundſäulen, achteckige Säulen, Pfeiler mit Säulen, Säulenbündel, je nach der Stärke des nordiſchen Einfluſſes.
a (In den Servi zu Bologna wechſeln runde und achteckige Säulen.) Der möglichſt vielſeitige Chorabſchluß (außen durch ebenſoviele Strebebogen ganz in nordiſchem Sinne repräſentiert) macht eine bedeutende Wirkung.

b In Bologna: S. Francesco, innen kürzlich vollſtändig und mit Glück reſtauriert, eine der früheſten konſequent gotiſchen Kirchen Oberitaliens, von *Marco da Brescia* (1246—60, die Faſſade ein Umbau vom Ende des 14. Jahrh.), wird für die ganze Entwicklung der Gotik in Bologna maßgebend (ſ. S. 89 h S. Petronio). Nicht nur das Chorſyſtem, ſondern die ſchlanken Verhältniſſe, die ſechsteiligen Gewölbe und ſelbſt die Details weiſen auf frühgotiſche franzöſiſche Muſter. Auch das Äußere mit Liſenen, Spitzbogenfries, Strebemauern und Bogen dem entſprechend, mit einem der ſchönſten Backſteintürme des gotiſchen Stiles, von *Antonio di Vincenzo.* —
c S. Domenico ſehr lang, beg. zwiſchen 1234 und 1240, der Chor erſt nach 1350; der Chorſchluß wie bei S. Francesco beabſichtigt, aber ſtecken geblieben, das ganze Innere 1727 moderniſiert. —
d Servi, 1383 beg., im Chorumgang nur drei wirkliche Kapellen, die übrigen ſechs bloß Niſchen; das Langhaus mit ſeinen neun Jochen und Säulen hat nichts mehr mit S. Francesco zu tun; der ſchöne Portikus (1393), der vor der Fronte ein völlig offenes Atrium bildet und ſich auch noch an der Seite der Kirche hinzieht, mit ungemein dünnen und weitgeſtellten Säulen, diente zur Aufſtellung ſehr großer Prozeſſionen; der Baumeiſter war der General des Servitenordens, *Fra Andrea Manfredi* von Faenza, der damals
e auch die Aufſicht über den Bau von S. Petronio führte. — S. Giacomo Maggiore, Eremitanerkirche von 1267—1315, nach dem Umbau von 1493—1509 nur noch der hintere Teil und die Faſſade
f erhalten. — Am Chorherrenſtift S. Giovanni in Monte iſt vom älteren Bau von 1221 nur noch der ſchlanke Backſteincampanile und die hintere Partie im Äußern erhalten; die jetzige dreiſchiffige Achteckpfeilerkirche mit Spitzbogengewölben eher noch vom Charakter des Übergangsſtils, obwohl erſt 1286 beg. (Chor, Seitenkapellen und Faſſade 1442—73, Kuppel erſt 1517 von *Arduino*
g *Ariguzzi*). — S. Martino maggiore, dreiſchiffige Pfeilerbaſilika von 1313, ohne Querhaus mit polygoner Apſis, hat mit dem Typus von S. Francesco auch nichts gemein. (Die Faſſade erſt 1491—1500 von *Giov. da Brenſa* umgebaut, aber 1879 moderniſiert; von ihm

auch die Klostergebäude, 1511, wovon noch drei Kreuzgänge und der Campanile bestehen.) — Für die Bauten der Übergangszeit s. S. 162.

In Piacenza: S. Francesco (eine der mächtigsten Kirchen dieser Klasse mit dem bedeutendsten und bestgebildeten äußern Strebewerk von Backstein) hat in den Höhen- und Raumverhältnissen entferntere Beziehung zu S. Francesco in Bologna, doch schließt der Chorumgang mit vier außen polygon begrenzten tiefen Kapellen ab. Das Langhaus folgt den venezianischen Kirchen (S. 87), die Fassade wieder S. Francesco in Bologna (das reichskulpierte Portal erst aus dem 15. Jahrh.). — S. M. del Carmine, von dem vorigen Bau beeinflußt, mit viereckigem Chor. — S. Antonio mit eigentümlicher Vorhalle, die eine schöne Innentür enthält. a b c

Öfter ist bei teilweiser oder gänzlicher Erneuerung des Gebäudes nur etwa ein glänzendes gotisches Portal geschont worden: in Pesaro an S. Francesco, S. Domenico (1390) und am reichsten an S. Agostino (1412); in Ancona das phantastische an S. Francesco (erst 1455—59 von *Giorgio da Sebenico*) und das schon halb in Renaissance übergehende an S. Agostino (von demselben Meister 1460 beg., voll. erst 1494 von *Michele di Giov. da Milano*). Doch hat sich in dem nach 1349 erbauten Kirchlein der Misericordia eine originelle, von S. Ciriaco beeinflußte Zentralanlage erhalten: achteckige hohe Vierungskuppel, drei kreuzgewölbte Schiffe. d e f g

Weitaus die hervorragendste Schöpfung in dieser Gegend ist die Kirche des Stadtheiligen von Bologna, S. Petronio, welche die Bolognesen 1390 unter Beirat *Fra Andrea Manfredis* nach dem Plane des *Antonio di Vincenzo* erbauten. Das Gebäude sollte ein lateinisches Kreuz von 608 Fuß Länge werden, der in gerade Fronten ausgehende Querbau 436 Fuß lang; das Ganze durchaus dreischiffig und außerdem mit Kapellenreihen zu beiden Seiten; über der Kreuzung sollte eine achteckige Kuppel von 250 Fuß Höhe entstehen, begleitet von vier Türmen; der Chor endlich sollte, wie in S. Francesco, mit Umgang und einem Kranz von zwölf Kapellen schließen, die letzteren wie dort nach außen die Anlage im Halbkreis begrenzend. Sonach hätte man die Florentiner überholt in der riesenhaften vierarmigen Ausdehnung, auch durch die Zugabe der Kapellenreihen ringsum; man wäre hinter ihrer (damals übrigens noch nicht erbauten) Kuppel zurückgeblieben, um nicht ebenfalls die innere Perspektive durch schräge Mauermassen statt schlanker Pfeiler aufheben zu müssen; man hätte dies aber wenigstens nach außen reichlich ersetzt durch den Effekt der vier Türme. (Modell von Ariguzzi im Museo di S. Petronio.) h

Von all diesem ist nun bloß das Langhaus und ein Ansatz zum Querschiff sowie einer der vier Türme als Campanile wirklich i

ausgeführt, letzterer wohl nach Entwurf des *Ant. di Vincenzo,* aber erſt 1481—92; zu ſeiner Bekrönung lieferte *Sperandio* 1490 das Modell, das von *Pietro da Brenſa* ausgeführt ward. Auch die Herſtellung dieſes wenigen erfolgte nur mangelhaft, mit bloß teilweiſer Vollendung der Außenflächen, in ungleichen und zum Teil ſehr ſpäten Epochen (bis tief ins 17. Jahrh.). So wie das Gebäude vor uns ſteht, iſt es die Frucht eines Kompromiſſes zwiſchen nordiſcher und ſüdlicher Gotik, doch in einem viel beſſern und ſtrengern Sinn als der Dom von Mailand. Zur Baſis des Innern nahm man die Anordnung des Langhauſes von Florenz mit möglichſt großen Pfeilerweiten und Hauptquadraten, ſteigerte aber die Höhe. Den oblongen Abteilungen der Nebenſchiffe entſprechen je zwei etwas niedrigere Kapellen mit gewaltigen Fenſtern; wenn dieſe ſämtlich mit Glasgemälden verſehen waren, ſo blieb den obwohl an Umfang kleinern Rundfenſtern der Nebenſchiffe und des Hauptſchiffes, d. h. dem Oberlicht, dennoch die Herrſchaft. Die Pfeiler und ihre Kapitäle ſind viel weniger ſcharf und ſchön gebildet als in Florenz, wirken aber durch ihre Höhe beſſer; zudem ſind die Bogen ſchlanker, die Obermauer durch keine Galerie durchſchnitten. (S. 79, Anm. 2.) Außen iſt durchgängig nur das Erdgeſchoß ausgeführt; den obern Teilen fehlt die beabſichtigte Inkruſtation. Die untern Teile der Seitenſchiffe zeigen einfache Pfeiler und ziemlich reines Fenſterſtabwerk mit Anſätzen zu Giebeln. Die Faſſade (von Marmor) iſt ſo, wie ſie ausſieht, nicht gut begonnen; ihre Wandpfeiler ſind ſchräg profiliert, diejenigen gegen die Ecken hin ſogar rund. Man iſt auch nie recht zufrieden damit geweſen.

a Das Muſeo dell' Opera di S. Petronio am Ende des linken Seitenſchiffes enthält mehr als 30 Entwürfe verſchiedener z. T. hochberühmter Architekten vom 15.—17. Jahrh. für die Faſſade, großenteils in einem gotiſchen Stil, deſſen Geſetze ſie nicht mehr kannten. Man kann z. B. ſehen, welche Begriffe ſich *Giulio Romano* und *B. Peruzzi* von der Gotik machten; die Entwürfe in modernerem Stil, z. B. von *Alberto Alberti* und *Palladio*, erſcheinen daneben bei weitem erfreulicher.

Die Bettelordenskirchen der Lombardei folgen durchaus dem Typus der Abteikirche von Chiaravalle (ſ. S. 51 b), nur bereichern ſie den Grundriß durch ſeitliche Kapellenreihen und wenden ſtatt des Rundpfeilers ſolche mit vorgelegten Halbſäulen an. Die Anordnung quadratiſcher Joche im Mittelſchiff, denen in den Seitenſchiffen je zwei entſprechen, ſowie der gerade Abſchluß von Chor und Chorkapellen wird wie dort beibehalten. — Von der Anlage des 1798 abgebrochenen S. Francesco in Mailand kann uns das b noch beſtehende Langſchiff von S. Francesco in Cremona (zum

Hospital umgewandelt) mit seinen 15 Arkaden am ersten einen Begriff geben. — S. Francesco in Pavia (um 1260) läßt in seiner a modernen Verkleidung noch genau das Vorbild von Chiaravalle erkennen; die Fassade zeigt trotz der tollen, schachbrettartigen Verzierung des mittleren Geschosses klare Anordnung und ein Gefühl für bedeutende Wirkung. — Eine in Klarheit und Konsequenz der Anlage und Gliederbildung höhere Stufe bei noch strengerem Anschluß im Grundriß an das gedachte Muster, erreicht S. M. del b Carmine (beg. 1273 oder erst 1323?), auch in den Verhältnissen großartig schön (mangelhafte Beleuchtung; Kuppel fehlt an beiden Kirchen). Alles in vollendetstem Backsteinbau. Diesen zeigt auch die reiche fünfteilige Fassade, die das lombardisch-romanische Langhaus mit gotischen Formen (Spitzbogen an Portalen und Fenstern, eine prächtige Fensterrose u. dgl.) bekleidet. — Endlich läßt auch S. Francesco in Padua, trotz der Umkleidung mit Renaissance- c formen (1420) deutlich die gleiche, nur hier einfachere Anlage erkennen (kürzeres Langschiff, fehlende Chorkapellen).

Die übrigen gotischen Kirchen des alten Herzogtums Mailand, zum Teil von großem dekorativen Reichtum, stehen den toskanischen und manchen der ebengenannten in all dem, was die Seele der Architektur ausmacht, beträchtlich nach. Man fühlt, daß die großen Fragen über Raum, Verhältnisse und Gliederung nicht hier entschieden werden, wo man sich noch mit der alten lombardischen Unform der in ganzer Breite emporsteigenden Fassaden begnügt und auch im Innern die Schiffe kaum in der Höhe unterscheidet; wo das Säulenbündel in gedankenloser Weise beibehalten oder mit besonders schweren Rundsäulen vertauscht wird; wo endlich das Detail schon des wechselnden Stoffes wegen beständig im Ausdruck schwankt. Neben dem Haustein kommt nämlich in Oberitalien der Backstein, oft in sehr reicher Form und schönen geschickten Motiven zur häufigen Anwendung — der Architekt wird eine Menge vortrefflicher Einzelideen darin ausgedrückt finden —, aber der Steinbau wurde darob an seinen eigenen Formen irre.

Vom Dom zu Mailand, welcher teils Ergebnis, teils Vorbild dieser Bauentwicklung ist, war oben schon die Rede (s. S. 66). Sonst geben die gotischen Teile von S. M. delle Grazie (Fassade d und Schiff erst 1470—82 erbaut, der alte Chor seit 1492 durch *Bramantes* jetzigen ersetzt) den mittleren Durchschnitt der Mailänder Kirchen gotischen Stils: oblonge Mittelschiff-, quadratische Seitenschiffjoche, ebensolche Kapellen; Rundsäulen, über deren Kapitälen erst die Gewölbedienste ansetzen; im Detail schon manche Anklänge an die Renaissance. Ähnlich S. Pietro in Gessate (um 1460, der e Chor erst 1506) mit polygonen Seitenkapellen. Ein Unikum die Doppelkirche (in horizontalem Sinne) S. M. Incoronata (1451—87). f

a — Sonstige gotische Kirchen in Menge: eine der größten S. Eustorgio (Ende des 13. Jahrh.), Basilikentypus mit Kapellen, ohne b Querschiff; eine der edelsten S. Simpliciano mit durch eine c Pfeilerreihe zweigeteiltem Querschiff; S. Marco beg. 1254, im Innern modernisiert, die schöne Terrakottafassade vom Beginn des 15. Jahrh. an die von S. M. in Strata zu Monza anschließend. — d Der elegante Turm von S. Gottardo (von dem Hofarchitekten Azzo Viscontis *Fr. Pecorari*, s. S. 48 b), zwischen 1328—39, aus Stein und Backstein gemischt, gibt mit Ausnahme der Spitzbogenfriese kein Motiv, das nicht schon im romanischen Stil vorkäme (achteckig, die Ecken so leicht wie das übrige).

e Der Dom von Monza, in der 2. Hälfte des 14. Jahrh. so, wie er jetzt ist[1]), von *Matteo da Campione* († 1396) neu erbaut, fünfschiffig, wiederholt in seiner Marmorfassade lauter Ziermotive, die eigentlich dem Backsteinbau angehören. Sie ist das nächste Vorbild, zugleich auch das Gerippe der Mailänder Fassade. Das Innere hat dicke Rundsäulen mit weitgespannten Bogen, ist übrigens total f verkleistert. — An S. M. in Strata zu Monza ist die einzig erhaltene obere Hälfte der Fassade ein wirklicher und höchst eleganter Backsteinbau (nach 1393).

g Am Dom zu Como entstanden die östlichen Partien des Langhauses als Umbau der alten fünfschiffigen Basilika von 1396—1402 nach *Lorenzo Spazis* Plan und nach eben demselben 1439—52 durch *Pietro da Breggia*. Seinem System nach steht das Langhaus dem Dom zu Florenz und S. Petronio zu Bologna näher, als der Certosa von Pavia und dem Mailänder Dom. Es gehört zur besten lombardischen Gotik; die Pfeiler ungleich besser gebildet, ihre weite Stellung[2]) italienischer als in letzterem. Die beiden vordersten engeren Traveen wurden seit 1452 von *Florio da Bontà* hinzugefügt. Nach seinem Entwurfe oder nach dem *Pietros da Breggia* begann man 1457 auch die Fassade, 1463—87 durch *Luchino Scarabota da Milano* von Portalhöhe an errichtet — wohl mit Änderungen des Entwurfs, denn im Figürlichen tritt das Quattrocento viel entschiedener hervor; eine der wenigen in der Mitte bedeutend erhöhten, hat sie frische Originalität, auch sonst wohltuende Verhältnisse, aber eine spielende Dekoration: Auflösung der Wandpfeiler in Kästchen mit Skulpturen usw. (Querschiff und Chor von 1513 s. S. 158 g.)

---

1) Vom roman. Bau nur noch Bruchstücke, z. B. das Tympanonrelief des Hauptportals (Taufe Christi und Teodolinda, die der Kirche Weihgeschenke darbringt), vom Dom der Teodolinda nur das Monogramm Christi an der Fassade.

2) Erst vom dritten Intervall an beginnt die Schönräumigkeit im Sinne des Italienisch-Gotischen.

Die berühmte Certoſa von Pavia wurde in demſelben Jahre 1396 von *Bernardo da Venezia* († 1436) und *Criſtoforo da Conigo* († 1458) begonnen, denen ſich ſeit 1428 *Giov. Solario da Campione* zugeſellt. Das ſchon im Gründungsjahre in der Fundamentierung ſtecken gebliebene Langhaus wurde erſt nach halbhundertjähriger Unterbrechung, während der ſich die Bautätigkeit auf die Kloſtergebäude beſchränkte, 1465 vollendet; es folgt in der Anlage dem Typus venezianiſcher Kirchen (S. 87), unter Anfügung von je zwei Seitenkapellen an ein Langſchiffjoch. Das Innere zeichnet ſich vor dem Dom von Mailand durch ſchlanke, edelgebildete Pfeiler von weiter Stellung aus. Von der glänzenden Faſſade, dem Querbau und dem Chor wird bei der Renaiſſance die Rede ſein (S. 156).

In Aſti der Dom eines der beſſeren ſchlankeren Gebäude (innen vermalt); S. Secondo eines der geringeren, beide mit intereſſanten Backſteinfaſſaden.

In betreff des **gotiſchen Profanbaues** hat wohl Oberitalien im ganzen das Übergewicht durch die große Anzahl von damals mächtigen und unabhängigen Städten, welche in der Schönheit ihrer Stadthäuſer und Privatpaläſte miteinander wetteiferten. Dem Stile nach ſind es ſehr verſchiedenartige Verſuche, etwas Bedeutendes und Großartiges zu ſchaffen; unbedingte Bewunderung wird man vielleicht keinem dieſer Gebäude zollen, da das gotiſche Detail nirgends in reinem Verhältnis zu dem Ganzen ſteht. Allein als geſchichtliche Denkmale, als Maßſtab deſſen, was jede Stadt an Repräſentation für ſich verlangte und ihrer Würde für angemeſſen hielt, machen beſonders die öffentlichen Paläſte einen oft ſehr großen Eindruck.

An den Anfang dieſer Reihe gehört, wenn nicht zeitlich als ganz frühgotiſches Gebäude (beg. erſt 1281), doch dem Wert und Eindruck nach der Pal. Comunale zu Piacenza: unten eine gewaltige offene Halle von Marmorpfeilern mit primitiven, aus reinen Kreisſegmenten beſtehenden Spitzbogen, oben ein Backſteinbau mit koloſſalen Rundbogen als Einfaſſung der durch Säulchen geſtützten Fenſter; die Füllungen mit verſchiedenen auf die einfachſte Weiſe hervorgebrachten Teppichmuſtern. (Der große Saal im Innern völlig entſtellt.) Eines der früheſten Gebäude, in welchem das freiſtädtiſche Selbſtgefühl ſich auf ganz großartige monumentale Weiſe ausſpricht.

In Cremona der Pal. Pubblico von 1206—45, auf leichten Arkaden, äußerlich reſtauriert. Der prächtige Bau des Palazzo de' Giureconſulti von 1292; koloſſale, jetzt vermauerte Erdgeſchoßhalle, intereſſantes Zinnengeſims.

a Mailand besitzt außer der frühgotischen Loggia degli Osii (1316—37, das untere und oberste Geschoß zeigen noch Rundbogen) ein Backsteingebäude einziger Art, aus der allerletzten gotischen b Zeit: die alten Teile der Fassade des großen Hospitals, von *Antonio Averulino* gen. *Filarete,* aus Florenz (um 1400—69). Er ist seit 1451 am Kastell, 1452—54 am Dom, 1457—65 am Hospital tätig. Seine Schöpfung ist der riesige Gesamtplan und der Aufbau in seinen Grundzügen; bei der Detailausführung ist der Anteil lombardischer Meister, die freilich nur seine Entwürfe ausführten, verbürgt. Der äußerste Baukörper rechts vom Haupthof gehört allein dem 15. Jahrh. an. *Guiniforte Solaris* (geb. 1429) gotisierende Fenster am Erdgeschoß, an denen das „Antikische" auf die Details beschränkt bleibt, Filaretes Arkadensäulen an der Fassade und ihre gleichsam ineinandergeschobenen doppelten Kelchkapitäle wird man als unfreiwilligen Kompromiß mit dem lombardischen Geschmack ansehen müssen.[1]) Rein antikisierend das Ziegelgesims an den Fronten wie in den Höfen. Im ersten Stock, wie auch im Flügel längs des Naviglio (wo nur das Tor von Filarete) kehrte *Guiniforte Solari,* seit 1465 Leiter des Baues, ganz zum gotischen Stil zurück. Besonders beachtenswert sind auch die zierlichen Arkaden der drei Höfe, deren dekorative Details keine gotischen Motive mehr enthalten; der vierte, südlichste, ist erst 1486 in reiner Renaissance begonnen. An der den Haupthof rechts abschließenden Front spiegeln die Füllungen über den Arkaden den reinen „stile bramentesco". Der übrige imposante Umbau und die reiche Mittelfassade rühren erst von *Ricchini* (1624) her.

c Der stattliche Palazzo Pubblico (Broletto) in Como, mit Steinschichten verschiedener Farben, folgt in der Anlage dem Palast von Piacenza, nur in viel kleinerem Maßstab (renoviert 1435).

d Ebenso derjenige in Bergamo, dessen offene untere Halle auf Pfeilern und (innen) auf Säulen ruht (um 1350).

Dagegen besitzt Bologna eine Anzahl von Denkmälern, welche die oberitalische und die toskanische Weise zu einem merkwürdigen e Ganzen vereinigen. — Vor allem ist die Loggia de' Mercanti (oder la Mercanzia) ein sehr schönes Beispiel gotischen Backsteinbaues, 1382—84 von *Lor. di Bagnomarino* (und *Ant. di Vincenzo*) erbaut (1439 und 1486 wurden nur Adaptierungen daran vorgenommen) und vielleicht von der Loggia de' Lanzi in Florenz (s. S. 100a) bedingt. Der Sinn ist wesentlich ein anderer: es sollte die Fronte einer Art von Börse und Handelsgerichtshof werden. Das Material lud dazu ein, die Pfeiler als reiche Säulenbündel

1) Die Medaillons der Fenster sind von verschiedenem Wert und aus verschiedener Zeit: die ältesten an der Schmalseite nach S. Nazaro noch Profilreliefs, die an der Hauptfront denen der Sakristei von S. Satiro verwandt.

zu konſtruieren; andererſeits hängt damit die zaghafte Bildung des Hauptgeſimſes zuſammen. Eine empfindliche Disharmonie liegt darin, daß (dem mittlern Baldachin zuliebe) die Fenſter nicht auf die Mitte der beiden untern Spitzbogen kommen. (Die Seitenfronten modern.) Den Eindruck einer jener großen Familienburgen des Mittelalters gibt, ebenfalls im Backſteinbau, am eheſten der Pal. Pepoli, wo außer den reichprofilierten gotiſchen Torbogen noch ein gewaltiger Hof mit Hallen an der einen Seite und vorgewölbten Gängen an den drei übrigen erhalten iſt. Nimmt man einen der zierlichen Höfe anderer Häuſer hinzu, ſo vervollſtändigt ſich einigermaßen das Bild des bologneſiſchen Privatbaues im 14. Jahrh. — Der rieſige Pal. del Comune (ehemals Pal. degli Anziani, dann Pal. Apoſtolico, jetzt Municipio) geht in ſeinem linken Teile, dem alten Pal. della Biada mit ſeinen ſechs Spitzbogenarkaden auf runden Pfeilern im Erdgeſchoß, auf einen Bau vom Jahre 1290 zurück, während die Hauptpartie rechts mit der Reihe reicher großer Spitzbogenfenſter im erſten Geſchoß erſt 1425 bis 1430 von *Fior. Fioravanti* (ca. 1380—1447) ausgebaut wurde. Der erſte Hof ruht faſt nach altflorentiniſcher Weiſe auf achteckigen Pfeilern mit Blätterkapitälen und nicht völlig halbrunden Bogen. — Das Collegio di Spagna nach einem Plane ſeines Stifters, des Kardinals Albornoz, erbaut 1365—67, mit zweigeſchoſſigem Arkadenhofe; die oberen Arkaden (jetzt geſchloſſen) auf kurzen Achteckpfeilern mit gedrückten, weitgeſpannten Rundbogen, nach dem Muſter lombardiſcher Bauten, ſind das älteſte Beiſpiel dieſer Art in Bologna, das ſich dann bis weit ins Quattrocento fortſetzt (ſ. S. 164 oben). — Der Pal. de' Notai 1381—88 durch *Lor. di Bagnomarino* (und *Ant. di Vincenzo*) erbaut, 1423 und 1440 durch *Bartol. Fioravanti* gegen S. Petronio erweitert, ausgebaut und im Innern dekoriert.

Der Pal. della Ragione (jetzt Theater) zu Fano, 1299 unter dem Einfluß des Kommunalpalaſts von Piacenza, nur in beſchränkteren Verhältniſſen, erbaut.

Der Pal. della Ragione zu Ferrara, vom Jahre 1326, ein merkwürdiger gotiſcher Backſteinbau, hat bei der 1865 unternommenen Erneuerung eine faſt völlig neue Oberfläche erhalten.

Der Pal. della Ragione zu Padua iſt mehr wegen der ungeheuren Größe ſeines gewölbten obern Saales als aus irgend einem andern baulichen Grunde merkwürdig. (1172—1290 von *Pietro di Cozzo* erbaut, die jetzige Geſtalt des Saales 1420 von *Bart. Rizzo* aus Venedig. Sehr unglückliche Beleuchtung; die Verteilung der Fresken Mirettos nicht architektoniſch motiviert.) Die äußere Halle von zwei Stockwerken intereſſant als diejenige Form, welche Palladio ſpäter an der ſog. Baſilika zu Vicenza neu belebt zu reproduzieren hatte.

a Venedig hat vor allem ſeinen weltberühmten Dogenpalaſt. Die zwei äußeren Faſſaden ſind in verſchiedenen Bauperioden entſtanden. Diejenige nach dem Molo zu (mit den ſechs angrenzenden Bögen der Weſtſeite), in die 1404 von *P. Paolo delle Maſſegne* das große Fenſter eingeſetzt wurde, ward zwiſchen 1310 und 40 errichtet, die andere nach der Piazetta 1423—38 in gleichem Stile durch *Giov. Buon* hinzugefügt.[1]) Es iſt ſchwer mit einem Gebäude zu rechten, welchem, abgeſehen von Größe und Pracht, auch noch durch hiſtoriſche und poetiſche Vorurteile aller Art ein ſo großer Phantaſieeindruck geſichert iſt. Sonſt müßten wir bekennen, daß die ungeheure rautenartig inkruſtierte Obermauer die beiden Hallenſtockwerke, auf welchen ſie unmittelbar ruht, in den Boden drückt. Man hat deshalb auch immer gemeint, das untere Geſchoß habe wirklich durch Auffüllung des Bodens etwas von ſeiner Höhe eingebüßt, bis Nachgrabungen dies als irrig erwieſen. Jedenfalls iſt ſchon die Proportion desſelben zum obern unentſchieden, geſchweige denn zum Ganzen; entweder müßte es derber und niedriger, oder höher und ſchlanker ſein, als es iſt. Auch hier offenbart ſich der Mangel an dem feinen Gefühl für Verhältniſſe, welches ſich nur da entwickelt, wo die Architektur feſten Boden und großen freien Raum zur Verfügung hat.[2]) — An ſich aber wirkt das obere Hallenſtockwerk außerordentlich ſchön und hat als durchſichtige Galerie in der Kunſt des Mittelalters nicht mehr ſeinesgleichen. — Die Fenſter der Obermauer und die Zinnen des b Kranzgeſimſes ſind bloße Dekoration, dagegen die Porta della Carta (ſ. unten) ein ſehr wertvoller und tüchtiger Bau des ſich ſchon zur Renaiſſance neigenden ſpätgotiſchen Stiles (1438—43).

Dies wunderbare Gebäude iſt nun teils Nachbild, teils Vorbild einer bedeutenden Palaſtbaukunſt, die im 14. und während der erſten Hälfte des 15. Jahrh. in Venedig blühte. Sie unterſcheidet ſich von der ſonſtigen italieniſchen (florentiniſchen, ſieneſiſchen) dadurch, daß ſie ſich nicht aus dem Baue feſter Familienburgen entwickelt, welche dem politiſchen Parteiweſen als Schauplatz und Zuflucht zu dienen haben. Vielmehr iſt es hier der ruhige Reichtum, der ſein heiteres Antlitz am liebſten gegen den großen Kanal wendet. Das Erdgeſchoß war (wenigſtens früher) den Warenlagern und Geſchäften gewidmet; einfache Bogentore öffnen ſich für die Landung der Barken und Gondeln; ausnahmsweiſe auch etwa eine offene Halle. In den obern Stockwerken aber, die zur Zeit des romaniſchen Stiles (S. 45c) nur überhöhte Bogenfenſter auf

---

1) *Pietro Baseggio* und ein *Maestro Enrico* erſcheinen 1351—55 als Protomagiſtri palatii. *Filippo Calendarios* Name kommt in den betreffenden Urkunden nicht vor.

2) Nach einer Zeichnung aus dem 14. Jahrh. trat möglicherweiſe der Oberbau urſprünglich über den Galerien zurück.

Säulen gehabt hatten, entwickelt jeţt der gotiſche Stil ein keckes
Prachtmotiv; über und zwiſchen den Spiţbogen folgen nämlich
ebenfalls durchbrochene Roſetten, die noch mit zum Fenſter ge-
hören. In der Mitte drängen ſich eine Reihe von ſolchen Fenſtern
zu einer großen Loggia zuſammen, womit die einzelnen Fenſter
auf beiden Seiten vortrefflich kontraſtieren.[1]) Rechnet man hierzu
die Bekleidung der Hausecken mit gewundenen Säulen, die der
Wandflächen mit bunten Steinarten, die der Fenſter mit birn-
förmigen Giebeln und die des Dachrandes mit moresken Zinnen,
ſo ergibt ſich ein überaus fröhliches und zierliches Ganzes. Aber
zu dieſer leichten und luftigen Bauweiſe gehört auch der Waſſer-
ſpiegel und das bewegte Leben der Kanäle; wo ſolche Paläſte oder
ihre Rückſeiten auf bloßen Pläţen (Campi) ſtehen, wirken ſie auf-
fallend geringer, und das Auge kann den Jubel nicht mehr recht
begreifen. Vor einer Nachahmung in den Straßen unſerer nor-
diſchen Städte wird ſich jeder beſonnene Architekt wohl hüten.

Das niedlichſte dieſer Gebäude mit Benuţung eines älteren
Baues von *Matteo Raverti* aus Mailand (1421—34, Portal, Haupt-
treppe, Loggia des 1. Geſchoſſes) und von *Giovanni* und *Barto-
lommeo Buon* (1424—31) ausgeführt, iſt die Cà Doro (auch *Piero* a
di Nicc. Lamberti arbeitete 1434—36 an ihrer innern Ausſchmückung);
ſie zeigt, in welchen Dimenſionen dieſer Stil am glücklichſten wirkt
(neuerdings auch im Innern wiederhergeſtellt). Aus der großen
Zahl der übrigen Paläſte nennen wir diejenigen am Kanal Grande,
vom Markusplaţ beginnend: — (Rechts) der jeţige Albergo dell' b
Europa; nahe dabei der Pal. Contarini-Faſan, an welchem c
auch die reichen Balkone noch wohl erhalten ſind. — (Rechts)
Pal. Barbaro, — und Pal. Cavalli, dieſer beſonders energiſch d
in der Fenſterbildung. — (Links) die aneinanderſtoßenden Paläſte
Giuſtiniani, — und der große Pal. Foscari, welcher die e
Wendung des Kanals beherrſcht, mit achtfenſtrigen Loggien (1452).
— (Links) Pal. Piſani a S. Polo, ebenfalls einer der bedeutend- f
ſten. — (Links) Pal. Bernardo. — (Rechts) Pal. Bembo. — Nach g
dem Rialto: (Rechts) Pal. Sagredo — dann die oben genannte h
Cà Doro. i

Eine Anzahl ähnlicher Gebäude findet man auch in Padua und
in dem kleinen Vicenza, welches doch von jeher eine verhältnis-
mäßig bedeutende Baugeſinnung offenbart (Pal. da Schio [Corſo
Nr. 1] mit Frühren.-Portal, zwei Paläſte in der Nähe von Pal. k
Barbarano mit ihren alten Hofhallen, Treppen, Baluſtraden). In
Verona finden wir an den gotiſchen Paläſten zwar auch den vene-
zianiſchen Typus wieder, aber in einer andern Nuance, mit vor-

[1]) Auffallend bleibt es, daß die Loggia faſt regelmäßig aus einer geraden
Zahl von Fenſtern (4, 6, 8) beſteht, ſo daß eine Säule auf die Mitte trifft.

herrſchender Berechnung auf Mauerbemalung.[1]) Auch die ſteinerne Füllung im obern Teil der Fenſter hat eine eigentümliche Geſtalt.
a (Hof des Municipio, teils romaniſch, teils gotiſch.) — Der nach
b dem Brande von 1876 wiederhergeſtellte Pal. Civico in Udine venezianiſch-gotiſch von 1457.

c In Ancona hat die Loggia de' Mercanti (erbaut 1392, reſtauriert 1443 von *Giov. Pace,* alias *Sodo*) eine der geiſtvollſten Faſſaden, welche die italieniſche Gotik überhaupt hervorgebracht hat: 1454—59 von *Giorgio da Sebenico* erbaut, dreiteilig, mit einer obern Loggia, welche man ſich offen denken muß. Sie wurde erſt vermauert, als *Pellegrino Tibaldi* 1556 den jetzigen großen gewölbten Börſenſaal dahinterbaute, welcher durch ſeine glücklichen Verhältniſſe und Formen, durch *Tibaldis* (in einzelnen Partien treffliche) Gewölbefresken und durch den Ausblick auf das Meer wieder ſeinen beſondern Wert hat. Von den urſprünglichen, auch durch *Giorgio* geſchaffenen Skulpturen der Faſſade iſt nur noch
d der Ritter zu Pferde über dem Portal (das Stadtwappen) erhalten, die Tugenden an den Strebepfeilern ſpäter.

Genua beſitzt von dieſem Stil nichts von Bedeutung. (Für Architekten: in dem anonymen Straßengewirr um Madonna delle
e Vigne das Haus Nr. 463; eine ſkulpierte Tür führt in ein Höfchen mit Spitzbogenhalle und niedlicher, mit gotiſcher Baluſtrade verſehener Freitreppe; an der Faſſade abwechſelnde Schichten ſchwarz und weiß.)

Florenz iſt ſehr reich an einzelnen Beſtandteilen, zumal untern Stockwerken mittelalterlicher Familienburgen, die man nur in uneigentlichem Sinne als Paläſte bezeichnen könnte. Ein künſtleriſche Form iſt faſt nirgends durchgeführt; die einfachen, meiſt achteckigen Pfeiler, die hin und wieder die wenigen Bogen des Hofes ſtützen, haben anſpruchsloſe Blätterkapitäle. Dieſe Steinhäuſer waren Feſten und mußten in bürgerlichen Wirren vieles aushalten können; gerne behalf man ſich unter dieſer Bedingung, ſo eng es anging. (Die Gänge auf ſtarken Konſolen rings um einen kleinen Hof hervor-
f ragend, in einem vollſtändigen Beiſpiel Pal. Davanzati, Via di Porta rossa Nr. 9.) Belehrend iſt die hier klar zutage liegende Entſtehungsweiſe der modernen Ruſtika (Boſſagen): weit entfernt, ſie als ein Mittel der äſthetiſchen Wirkung zu benutzen, meißelte man den Quader gern glatt, wenn Zeit und Mittel es zuließen; blieb er einſtweilen roh, ſo wurden doch um der genauen Zuſammenfügung willen ſeine Ränder ſcharf und ſorgfältig behauen. Eine völlige Gleichmäßigkeit der Schichten oder gar der einzelnen

1) Auch die venezianiſchen Paläſte waren meiſt bemalt.

Steine wurde ſelbſt an öffentlichen Gebäuden nicht erſtrebt. Erſt die Renaiſſance fand, daß man die Ruſtika als künſtleriſches Mittel behandeln und durch Abſtufung aus dem Rohern in das Feinere zu bedeutungsvollen Kontraſten der einzelnen Stockwerke benutzen könne.

a Hauptbeiſpiele dieſes Stils ſind Pal. Spini und Pal. Caſtellani auf der Piazza de' Giudici, beide zwar reſtauriert, aber
b pietätvoll. Sodann der ſchon genannte Pal. Davanzati, die in der
c Nähe gelegene Caſa Davanzati (mit Sgraffiti aus dem 14. Jahrh.), die Häuſer Nr. 3—5 auf Piazza de' Peruzzi, der vollſtändig erhaltene
d Pal. Quarateſi (Via Ghibellina Nr. 100), der Palaſt Via del Mercatino Nr. 5, mit zwei auf ſpitzbogigem Konſolenfries herausgebauten
e Obergeſchoſſen, Pal. Mozzi-Carolath (Piazza de' Mozzi Nr. 3),
f Pal. Roſſi (Ecke Via Guicciardini und Piazza S. Felicita, ſehr
g ſorgfältig ausgeführter Trecentobau), Pal. Bonizzi (Piazza dell' Olio Nr. 6), angeblich von Arnolfo di Cambio. Außerdem eine
h Anzahl Häuſer in Via de' Benci mit wohlerhaltenen Erdgeſchoſſen. Von Privatgebäuden des 14. Jahrh., in welchen die Säulenhalle des Hofes ſchlankere Verhältniſſe und einen Anfang räumlicher
i Schönheit zeigt, nenne ich beiſpielshalber Pal. Capponi (urſprüngl.
k Pal. Uzzano, Via de' Bardi 28) und Pal. Conte Bardi (Via de' Benci 3), deſſen Hof auf zwölf ſehr ſchlanken Rundſäulen mit attiſchen Baſen, Palmblattkapitälen und überhöhten Rundbogen ruht, mit Unrecht als ein Jugendwerk Brunelleſchis angeſprochen.
l Auch der Palaſt in Via S. Niccolò Nr. 135 hat im Hofe noch einige achteckige Pfeiler mit Palmblattkapitäl. Sodann gehören hierher:
m Pal. Aleſſandri (Borgo degli Albizzi Nr. 15), Pal. già Bardi
n und Pal. Vita (Via de' Neri 4 und 23 bis), die wenigſtens im Äußern das urſprüngliche Gepräge bewahrt haben.

o Von *Arnolfo*, dem Erbauer des Doms, rührt bekanntlich auch der Pal. Vecchio her (beg. 1299, voll. 1314). Größe, Erinnerungen, Steinfarbe und phantaſtiſcher Turmbau geben dieſem Gebäude einen Wert, der den künſtleriſchen bei weitem übertrifft. Das ganze Innere nebſt dem Hinterbau iſt ſpätern Urſprunges. — Dem *Agnolo Gaddi* ſchreibt Vaſari den alten im Jahre 1255 erbauten Teil des
p Pal. del Podeſtà oder del Bargello zu (den höhern Teil mit dem Turm), während die drei übrigen Seiten des Hofes erſt 1333—45 von *Benci di Cione* und *Neri di Fioravante* hinzugefügt wurden. An maleriſcher Wirkung, namentlich des Hofraumes, ſucht er ſeinesgleichen, bietet aber in Beziehung auf das Detail ebenfalls nicht viel mehr als Zinnen, Spitzbogenfenſter mit mäßigem Schmuck, ſehr beſcheidene Geſimſe und im Hofe ein Stück Halle. (Die Reſtaurierung muſtergültig, namentlich was die architektoniſche Malerei betrifft.)

Bei weitem das ſchönſte, gotiſche Profangebäude der Stadt iſt die Loggia de' Lanzi (1376—82).[1] Hier begegnen wir wieder demjenigen Raum- und Formgefühl, welches S. M. Novella, S. Croce und den neuen Dom von Siena ſchuf. Der Ort, wo die Obrigkeit ihre feierlichſten Funktionen vollzog, wo ſie vor dem Volke auftrat und mit ihm redete, in einer Zeit, da die Florentiner ſich als das erſte Volk der Welt fühlten, — eine ſolche Räumlichkeit durfte nicht in winzigem und niedlichem Stil angelegt werden. Möglichſt wenige und dabei großartige Motive konnten allein der „Majeſtät der Republik" einen richtigen Ausdruck verleihen. Die einfache Halle von drei Bogen Breite umfaßt einen ungeheuern Raum, mit gewaltigen Spannungen (von 11—12 m), über leicht und originell gebildeten Pfeilern. Mit ſo wenigen und ſo großen Formen ward ſeit der Antike nicht mehr gewirkt. Die durchgängige Anwendung des Rundbogens iſt ein bedeutender Schritt der Renaiſſance entgegen. Der Oberbau hat unabhängig von antiken Vorbildern gerade diejenige Form getroffen, welche für Auge und Sinn die hier einzig wohltuende iſt: über breiter Attika tüchtige Konſolen und eine durchbrochene Baluſtrade (gotiſch). An den untern Partien äußerſt feine Details, um den Maßſtab des Baues zu heben und die großen Flächen zu beleben.

Von dem als Kornſpeicher erbauten Orſanmichele iſt ſchon oben (S. 80b) die Rede geweſen.

Die Tore von Florenz, meiſt aus dem 13. Jahrh., überraſchen durch den mächtigen Ernſt der Konſtruktion, die Größe der Pforte und die Höhe des ſtadtwärts ſchauenden Bogens. — Nebſt den meiſten andern italieniſchen Stadttoren dieſer Zeit entbehren ſie der überragenden Seitentürme, welche häufig an deutſchen Stadttoren vorkommen; in Italien z. B. am Arco dell' Annunziata zu Lucca, an der intereſſanten Porta della Vacca in Genua, an einem andern Binnentor daſelbſt uſw. Die wenigen daran angebrachten Dekorationen durchgängig ſolid und einfach; im Bogen gegen die Stadt Freskogemälde, die Mutter Gottes und die Schutzpatrone darſtellend.

Zu Poppi im Caſentino iſt das Kaſtell der Grafen Guidi (1274) als unmittelbares Vorbild für den Florentiner Pal. Vecchio bemerkenswert.

In Piſa iſt das Doganengebäude unweit der mittlern Brücke ein ernſterer ſteinerner Zierbau, das ehemalige Caffè dell' Uſſero gegenüber am Lungarno ein leichterer backſteinerner (14. Jahrh., mit einzelnen Veränderungen der Fenſter im Renaiſſanceſtil). Die Flächen, wie ſie ſich durch die Einrahmung mit Pilaſtern, Bogen

1) Capo-Maeſtri, wenn nicht ſogar die Architekten ſelbſt, waren *Benci di Cione* (deſſen Vater aus Como ſtammte; er ſelbſt nicht Bruder Orcagnas) und *Simone di Francesco Talenti*. *Orcagna,* dem der Bau zugeſchrieben wird, war ſchon ſeit 1368 tot.

usw. ergaben, sind ganz naiv mit gotischem Blattwerk ausgefüllt, nach einem schon wesentlich modernen Gefühl. Einzelne Details von feinster Eleganz.

Ganz Siena ist voll von gotischen Privatgebäuden und Palästen des 14. Jahrh.; keine Stadt Italiens oder des Nordens ist in dieser Beziehung reicher. Man findet sie von Stein, von Backstein und gemischt; so z. B. den Pal. Pubblico (1289—1310) mit seinem a überaus kühn aufstrebenden Turme (dieser 1338—49 von den Brüdern *Minuccio* und *Francesco di Rinaldo* aus Perugia erbaut, die Zeichnung des Aufsatzes lieferte *Lippo Memmi*) — schon der Lage nach einzig in seiner Wirkung, wenngleich in der Durchbildung des architektonischen Gedankens vielleicht etwas schematisch. Sonst mögen noch der ernst-strenge Pal. Tolomei mit seinen ungeheuren b Stockwerkshöhen (1205), als zierlicher Backsteinbau Pal. Saracini c und der ihm ähnliche, aber noch reicher durchgebildete Pal. d Buonsignori, Pal. Sansedoni, der Goliath unter den Palästen e Sienas, der dem Pal. Pubblico an der Peripherie von Piazza del Campo siegreich die Stange hält, endlich der alte Pal. di Giustizia f (Via de' Rossi 14—20) mit gotischen Arkaden im Erdgeschoß und interessanter Ducentotreppe, genannt werden. — Sie können dem jetzigen Architekten nicht viel helfen; denn wenn er auch ihre nur mäßigen Profile und Zierformen, wenn er selbst die beträchtliche Höhe ihrer Stockwerke nachbilden dürfte, so würde man ihm doch nicht leicht den Luxus des Materials gestatten, auf dessen echter, unverkürzter Anwendung ganz wesentlich der Effekt beruht. In Mörtel und (wenn es hoch kommt) Zink nachgeahmt, würden diese Formen und Massen nicht viel bedeuten. Die durchgehende Form der Maueröffnungen ist der Spitzbogen, welcher in der Regel drei durch Säulchen geschiedene Fenster enthält. Der Bogen selbst bleibt eine müßige Verzierung; oft darunter noch ein sog. Stichbogen (Kreissegment).

Eine freie Nachahmung der Loggia de' Lanzi ist die Loggia g degli Uffiziali am Casino de' Nobili in Siena (1417 nach einem Entwurfe *Sanos di Matteo* beg., 1422—38 von *Pietro di Minella* voll.). Sie hat im kleinen dieselbe Schönräumigkeit; die Hauptglieder der Pfeiler sind hier Halbsäulen; das obere Stockwerk ist in seiner jetzigen Gestalt wohl ein Jahrhundert neuer, paßt aber trefflich zum untern. Die loggienartige Kapelle am Pal. pub- h blico (1352—76), in etwas schweren Formen (das Obergeschoß erst 1463—68 im Stil der Renaissance von *Ant. Federighi* hinzugefügt).

Interessante, z. T. durch die verschiedene Höhenlage der Örtlichkeiten bedingte Lösungen bieten die Backsteintore Sienas. i

Endlich ſind die Brunnen, eigentlich große, mit maſſigen Spitz-
bogen überwölbte Waſſerbehälter, für Siena bezeichnend. Der Kunſt-
a wert iſt bei Fonte Branda (zwiſchen 1200 und 1300), wie bei
b Fonte Nuova und den übrigen gering, der maleriſche Eindruck
aber durch die phantaſtiſche Umgebung, namentlich der erſtern,
einer der beſten dieſer Art, die man aus Italien mitnimmt.

c In Piſtoja ſind Pal. del Comune (erbaut vom Sieneſen *Simone*
d *di Ser Memmo* 1295, voll. erſt 1395) und Pal. de' Tribunali
(ehemals del Podeſtà, 1367 erbaut); beide mit Spitzbogen über den
Fenſtern. Der letztgenannte Palaſt hat eine ſtattliche untere Halle
mit breiten Kreuzgewölben; vier weite Rundbogen ſchließen den
Hof ein. (Hier beachtenswert die zahlloſen ſchönen alten Wappen.)

e In Lucca die frühgotiſchen Backſteinpaläſte Guinigi, Via
S. Simone Nr. 1793 und 1805.

In dem kleinen maleriſchen San Gimignano iſt der mittel-
alterliche Geſamtcharakter der Stadt wie an keinem anderen Orte
f Italiens erhalten; der Palazzo Comunale aus dem 13. Jahrh.

g In Città di Caſtello der Pal. del Podeſtà (jetzt Poſt), ein
mächtiger Trecentobau, die Oſt- und Südfaſſade ſowie das Innere
h im 17. Jahrh. leider umgebaut; der Pal. del Comune, von *Angelo*
da Orvieto vor 1338 erbaut, im Charakter florentiniſcher Paläſte
(Pal. Spini, Caſtellani), mit ſchön komponierten Doppelfenſtern,
(älterem) gotiſchem Portale und weiter Treppenhalle

Beſonders edel und glücklich iſt die Fenſterbildung am Palazzo
i del Comune zu Perugia (14. Jahrh.), wo je 3 oder 4 durch Säul-
chen getrennte Fenſter zuſammen in ein gutprofiliertes Quadrat
eingerahmt ſind. Dieſe Fenſter ſind, wie auch das prachtvolle
Portal, als Einzelſchmuck nicht ſehr regelmäßig in die durchaus
glatte Quaderfronte eingeſetzt; ſo iſt der Anſpruch auf organiſche,
ſtrenge Geſamtkompoſition ganz gefliſſentlich vermieden. Zwei
Konſolenfrieſe und oben ein Bogenfries ſind die einzigen durch-
gehenden Glieder.

k Palazzo Municipale in Gubbio von *Angelo da Orvieto*
(1332—50), eigentlich ein Komplex von drei Paläſten: Pal. de' Con-
ſoli mit der Fenſterreihe des erſten Geſchoſſes in ſchwindelnder Höhe,
Palaſt des Podeſtà und deſſen Wohnhaus; ſehr intereſſante Be-
l nutzung des anſteigenden Terrains. — Palazzo Comunale zu Todi
m von 1267, romaniſch-gotiſch; auch zu Narni einige maleriſche Bauten.

n Orvieto beſitzt im Palazzo del Popolo noch einen Bau ro-
o maniſchen Stils (12. Jahrh.), im Pal. del Veſcovo (1264) und dem
p Pal. de' Papi (beg. 1296) zwei hervorragende Bauten der Gotik, —
letzterer bloß aus einem durch drei Geſchoſſe gehenden ungeheuren
Saale beſtehend, außen das Hauptgeſchoß durch eine impoſante
Reihe großer, dreifach gekuppelter Fenſter ausgezeichnet.

In Viterbo ein artiges gotiſches Paläſtchen, das Vescovado (1266) mit der daran gebauten höchſt originellen doppelgeſchoſſigen Loggia de' Gatti. Die Brunnen, wofür dieſe Stadt namhaft iſt (Fontana Grande 1106—1279 uſw.), ſind, wie die meiſten italieniſchen Brunnen des Mittelalters, Breitbauten, während in der nordiſchen Gotik auch der Brunnen ein Stück Kirchenbau, und zwar ein Abbild des Kirchturms darſtellen muß. (Den ſchönſten Brunnen dieſer Zeit zu Perugia ſ. unter Skulptur.) a b c

In Corneto iſt nennenswert der Palaſt Soderini, ehemals Vitelleſchi, in ſeiner älteren Hälfte mit prächtigen Maßwerkfenſtern und grandioſem Konſolengeſims; der jüngere Teil, erſt 1439 vollendet, im Stil der Frührenaiſſance, mit zweigeſchoſſigem Säulenhof (unten Spitzbogen, oben Architrav) und nach drei Seiten offener Loggia am Obergeſchoß der Faſſade. d

Rom beſitzt keinen Profanbau gotiſchen Stils, in der römiſchen Provinz Piperno einen ſtattlichen Pal. municipale. Neapel hat wenigſtens keinen gotiſchen Bau von höherer künſtleriſcher Bedeutung. Dergleichen Gebäude reichen in der Regel nur ſoweit, als damals ein freies munizipales Leben reichte. e

In Syrakus ſchöne gotiſche Dreibogenfenſter am Palazzo Montalto (1397). — In Taormina die maleriſche Ruine der ſog. Badia vecchia mit Lavainkruſtation an den Wandflächen und am Fenſtermaßwerk; außerdem die Paläſte Corvaja (1372) und Duca S. Stefano (1330), alles in ſiziliſch-normanniſcher Gotik. f g h i

An Schlöſſern dieſer Epoche, und zwar oft ungeheuer großen, iſt zumal in Mittel- und Unteritalien kein Mangel. Sie gehören nicht der Kunſtgeſchichte an, nehmen aber in der Geſchichte des Kriegsbaues ohne Zweifel eine bedeutendere Stelle ein als unſere nordiſchen Adelsſchlöſſer. Der große Aufſchwung kam in den italieniſchen Feſtungsbau allerdings erſt während des 15. Jahrh., als Päpſte, Fürſten und Republiken ſich auf alle Weiſe gegenſeitig ſicher zu ſtellen ſuchten. Aus dieſer Zeit ſtammt der jetzige Beſtand vieler jener „Rocche“, welche die italieniſchen Städte, auch Talſchluchten und Flüſſe beherrſchen; bedeutende Baumeiſter waren ihr Lebenlang vorzugsweiſe mit ſolchen Aufgaben beſchäftigt, und auch das Ausland zog die italieniſchen Ingenieure an ſich. Außerſtande, das Militäriſche an dieſen Bauten zu beurteilen, nenne ich nur um des hochmaleriſchen Anblicks willen die von Filippo M. Visconti (um 1445) errichteten Feſtungswerke von Bellinzona, beſtehend aus drei Schlöſſern und deren Verbindungsmauern nebſt einer Mauer bis an den Ticino. (Der Florentiner *Benedetto Ferrini* hatte großen Anteil an ihrer Erbauung.) Von den frühern viscontiniſchen Bauten ſind das ſchickſalsberühmte Kaſtell von Pavia k l

a (1360—66) und das von Vigevano (in letzterem eine Loggia von *Bramante*) auch architektoniſch als Paläſte ausgezeichnet; von den b ſpätern das Kaſtell von Mailand (gegr. 1368), welches im 16. Jahrh. als die vollkommenſte Feſte der Welt galt, ſeit 1450 auf den Trümmern des zerſtörten viscontiſchen Schloſſes neuerrichtet, anfangs unter Leitung von *Giov. da Milano,* ſeit 1454 von *Bart. Gadio* aus *Cremona,* unter dem auch *Bened. Ferrini* arbeitete. Von dem alten Baue ſind nur die Ecktürme und ein Teil der dazwiſchen liegenden Mauern ganz kenntlich erhalten. Der 1451 bis 1453 von *Ant. Averulino* errichtete, 1521 durch eine Pulverexploſion zerſtörte Eingangsturm iſt bei der neuerlichen Reſtauration des Kaſtells wiederhergeſtellt worden, ebenſo die übrigen zugehörigen Bauten (Hof der Rocchetta und Cortile d'onore) aus der Zeit der Renaiſſance.

Als maleriſche Gegenſtände und zum Teil auch um hiſtoriſcher Erinnerungen willen beachtenswert: mehrere Schlöſſer (Rocche) der c Romagna und Mark Ancona: Forli, Rimini, Peſaro, Sinigaglia.

Von den Hohenſtaufenbauten im Königreiche Neapel wurden d Caſtel dell' Ovo (1154) und Caſtel Capuano noch durch Wilhelm I. gegründet und von Friedrich II. nur fertig gebaut (1221 und 1231). Von ſeinen eigenen zahlreichen Feſtungen, Paläſten und e Jagdſchlöſſern haben ſich am gewaltigen Kaſtell zu Lucera nur Teile der turmbewehrten Ringmauern (1233), vom Schloß zu f Foggia (1223 durch den Protomagiſter *Bartholomäus* errichtet) g bloß ein ornamentierter Torbogen, am Kaſtell von Giovio del Colle (in Wiederherſtellung begriffen) ein Eckturm, die Schlöſſer h von Gravina und Caſtel Fiorentino, wo der Kaiſer 1250 ſtarb, nur als Ruinen erhalten. Die Hafenfeſten der apuliſchen Städte zeigen durchweg den auf byzantiniſcher Tradition beruhenden Typus der rechteckigen, einen Hof umſchließenden Anlage mit i vier Ecktürmen; ſo das am beſten konſervierte Kaſtell zu Trani (1233—49 nach Plänen des Franzoſen *Philipp Chinard* ausgebaut), k das weſentlich größere von Bari (1233—39 von *Melis de Stigliano* und *Minervus de Canuſia*) mit erhaltenem Hauptportal, Atrium, l Hofhalle und einigen Fenſtern, endlich das von Brindiſi (beg. 1233, nur die Umfaſſungsmauern erhalten). Von dem nach Art eines m Triumphbogens ausgeſtalteten zweitürmigen Brückenkopf zu Capua (voll. 1240) iſt nur das monumentale Quadergefüge des Grundbaues übrig. Alle dieſe Bauten tragen romaniſchen Charakter; nur das n nach 1240 errichtete Kaſtell von Lagopeſole (Baſilicata), das beſterhaltene der militäriſchen Kaſtelle Friedrichs, zeigt ein Schwanken zwiſchen romaniſchen und gotiſchen Formen.

Sie alle überragt an vornehmer Konzeption und Pracht der Ausſtattung des Kaiſers Lieblingsſchöpfung, das Jagdſchloß Caſtel

del Monte bei Andria (beg. 1240), ein Achteck mit oktogonen a Ecktürmen, in zwei Geschossen mit je acht kreuzgewölbten Räumen. Sowohl in den frühgotischen Struktivformen als in manchem antikisierenden Detail (am Hauptportal) weist der Bau auf Vorbilder aus Burgund und der Champagne und damit wohl auf einen französischen Meister (vielleicht unter Vermittlung der Zisterzienser?). — Alles daran bezeugt, daß es ein Riesengeschlecht war, das sich eine solche Stätte einsamer Erholung schuf, und daß es zugleich von feinster Kunstempfindung beseelt war.

Mit Castel del Monte sind in ihrer künstlerischen Haltung die sizilischen Bauten Friedrichs zusammenzustellen: das weit ins ionische Meer hinausragende Castel Maniace in Syrakus (um 1239), b die Rocca Ursina in Catania, nach 1239 durch *Riccardo da* c *Lentini* erbaut, von mehr festungsartigem Charakter, und das enorme zweigeschossige Achteck des Donjon zu Castrogiovanni, d von Manfred erbaut. Außerhalb des Königreichs beider Sizilien ist nur ein einziges Zeugnis der Bautätigkeit Friedrichs auf uns gekommen in dem Portal des Kastells von Prato (kurz vor 1250), e das die direkte Abhängigkeit von dem des Castel del Monte zeigt.

Von den Angiovinenbauten wird wohl das kolossale Castel Nuovo f der Hauptstadt (unter Karl I. vielleicht nach einem Plane seines Protomagisters *Pierre d' Angicourt* 1279—83) den unbestreitbaren Vorzug behalten. Das einzige beglaubigte Werk des letzteren ist die eine Seite der Umfassungsmauer der Zitadelle von Lucera, mit zwei g prächtigen Rundtürmen und dem ingeniös befestigten Eingangstor. Auch das wohlerhaltene Kastell von Melfi ist von ihm ausgebaut. h Die stattlichen Mauern und Türme Neapels vom Carmine bis i über Porta Capuana hinauf sind erst aus der Zeit Ferdinands I. von Aragon (1484). — Über die Tore von Florenz s. S. 100c. — Von den k Türmen, dem Abzeichen städtischer Adelswohnungen, hat sich in Pavia und S. Gimignano noch am meisten, in Florenz einer l oder der andere, in Bologna die durch ihre Schiefheit allzu be- m rühmte Garisenda und die weniger schiefe, aber viel höhere Torre degli Asinelli erhalten. (Erstere wenigstens absichtlich n so gebaut.)

Außer aller Linie steht endlich das Kastell von Ferrara, der o bedeutendste Anblick, welchen Italien in dieser Gattung gewährt, erbaut seit 1385 von *Bartolino da Novara* († 1406), nach dem Erdbeben von 1570 durch *Alberto Schiatti* hergestellt. Steinfarbe, Wassergräben, Vor- und Rückwärtstreten der einzelnen Teile, treffliche Erhaltung ohne entstellende Zutaten, dies alles trägt dazu bei, die Burg des Hauses Este zu einem malerischen Gegenstand zu machen, wie er sonst in dieser Art nicht wieder vorkommt. Kaum etwas im malerischen Anblick, mehr in der baulichen Durch-

bildung geben ihr die alten Teile der Gonzagaburg nach, das a Castello Ducale zu Mantua, 1395—1406 von demselben Meister errichtet.

Es sei noch eine Schlußbemerkung über die gotischen Profangebäude überhaupt gestattet, die sich auch auf unsere nordischen bezieht. Nur wo sehr reichliche Mittel vorhanden waren, wird man eine gegliederte Gesamtkomposition durchgeführt finden; sonst begnügte sich das Mittelalter mit einzelnen reichornamentierten Teilen, die oft ganz unsymmetrisch an dem sonst schlichten, aber massiven Bau verteilt sind. Und solche Gebäude machen gerade oft die allerschönste Wirkung. Sie geben ein unmittelbares Gefühl des Überflusses, während sogenannte durchkomponierte Gebäude unserer Zeit so oft den Gedanken rege machen, es habe am Besten gefehlt.

❖❖❖

Dekorative Arbeiten gotischen Stiles sind in Italien, wie angedeutet, nicht dessen starke Seite. Wer das erste Befremden, das jeder halbierte Stil erregt, überwunden hat, wird oft mit Erstaunen bemerken, wie viele Renaissance sich bereits mit einschleicht. (Horizontale Gesimse mit Zahnschnitt, Akanthuslaubwerk, Umdeutung der gotischen Konsole in die korinthische usw.) — Freilich wird in der Anordnung der echte Organismus des Gotischen durchgängig mißverstanden oder geflissentlich beiseite gesetzt. Aber das von diesem Zwang befreite Detail ergeht sich oft in einem eigentümlichen harmonischen Reichtum des Stoffes, der Form und der Farbe.

In Rom und Umgebung bleibt die gotische Dekoration während des Beginns des 14. Jahrh. an die letzten Ausläufer der Cosmatenschule geknüpft. Erst gegen Ende des Jahrhunderts gewinnt statt der ihrigen eine Richtung der Dekoration die Oberhand, in der sich statt des Flächenschmucks jener Schule immer mehr der plastisch-ornamentale und figürliche geltend macht, — immer jedoch auf Grundlage und in weiterer Ausbildung der von ihr geschaffenen b Typen. — Von der Bekleidung der Capp. Sancta Sanctorum am Lateran durch Cosmas II. war oben (S. 83e), als dem einzigen überkommenen Werke architektonischer Dekoration, schon die Rede. Von kleineren Arbeiten kommen Sakramentsbehälter, Altartabernakel, Altäre, Kanzeln und Grabmäler hier in Betracht.

Sakraments- und Ölbehälter finden sich von ganz primitiver c Form und roher Behandlung in S. Clemente (Capp. der h. Catherina) d und in S. Sabina (Chor); ein reicheres und besseres im Chor von e S. Clemente (1299 von Kard. Tomaso Gaetani gestiftet), außerhalb f Roms ein einfaches in S. Francesco zu Viterbo von *Vassallettus* (Ende 13. Jahrh.). Als einzig übriges Spezimen der florentinischen

Gotik ſei das kleine Hoſtientabernakel in S. Simone zu Florenz a
(l. vom Hochaltar) v. J. 1363 angeführt, feiner als die römiſchen
Arbeiten.

Der Tabernakel enthält Rom vier bedeutendere: in St. Paul b
(dat. 1285, von *Arnulfus,* vermutlich *Arnolfo di Cambio*), in S. Ce- c
cilia (1293, von demſelben), in S. Maria in Cosmedin (von d
Adeodatus 1315) und im Lateran (von dem Sieneſen *Giov. di* e
Stefano, 1369; Reſte eines ältern Altartabernakels im Kloſterhof,
mit dem Hochrelief einer Konſekration auf Goldgrund, Ende des
13. Jahrh. von dem genannten *Adeodatus*). Die moſaizierten
Türmchen, die ſüdlichen flachen Giebel uſw. ſind nichts als Baſtard-
formen, aber die ſichere und delikate Behandlung des Einzelnen,
das prächtige Material, der monumentale Sinn und die Liebe,
womit das Ganze vollendet iſt, geben dieſen Werken einen be-
deutenden Wert. Viel lebendiger, gotiſch und plaſtiſch reicher
durchgeführt (gewundene Säulen mit Blattwerk in den Rinnen uſw.)
erſcheint der erzbiſchöfliche Thron im Dom von Neapel, der f
vielleicht urſprünglich auch als Altartabernakel diente. Von dem
Tabernakel *Orcagnas* in Or S. Michele zu Florenz war oben g
ſchon die Rede (S. 80c).

Den einzigen Wandaltar dieſes Stiles bewahrt S. M. in Tras- h
tevere (linkes Querſchiff, vor 1397, dem Todesjahre des Stifters,
Kardinals Alençon): es iſt ein von zwei gewundenen Säulen ge-
tragener, reich mit figürlichen Skulpturen geſchmückter Giebelbau,
alſo eine Übertragung des Schemas der Tabernakel auf den Altar.
Auch in Oberitalien findet ſich zur ſelben Zeit ſchon ſtatt des
frei und vierſeitig komponierten Altartabernakels hier und da der
nordiſche Altarſchrein, d. h. eine Wand mit einfacher, doppelter
oder dreifacher Niſchenreihe für (meiſt hölzerne) Statuetten und
mit geſchnitzten Pyramiden als Abſchluß; das Ganze bemalt und
vergoldet. Im Dom von Piacenza z. B. ein ſolcher Schrein in i
reichſter Holzſkulptur am Hochaltar. Ein anderer in S. Petronio k
zu Bologna (4. Kap. links), ein dritter im Dom zu Modena l
(2. Kap. links, in Terrakotta, weiß und Gold), beide ſchon aus
dem 15. Jahrh. Ähnlich der Marmoraltar der Brüder *Maſſegne*
in S. Francesco zu Bologna (ſ. u. Skulptur). m

Von Kanzeln und Ambonen cosmatiſcher Arbeit wüßten wir
aus gotiſcher Zeit in Rom und Umgebung keine namhaft zu
machen. Die Werke dieſer Art gehören hier alle noch der romani-
ſchen Epoche an. Die im Ausgang des 13. und im 14. Jahrh. ent-
ſtandenen Ambonen der Ziſterzienſerabteien weiſen bloß plaſtiſchen
Schmuck auf — auch ſolchen ſehr ſpärlich. Dagegen zeigt die auf
Konſolen ſechseckig herausgebaute Außenkanzel am Dom von n
Perugia, obwohl ſelbſt ein zierliches Werk der Spätgotik und

erſt 1439 entſtanden, in den Brüſtungsfeldern moſaizierte Füllungen, die aber offenbar von einem frühern Monument herrühren. Und ebenſo weiſt die künſtleriſch wenig bedeutende kleine Kanzel in a der Oberkirche S. Francesco zu Aſſiſi in ihren gewundenen (wenn auch nicht mehr moſaizierten) Brüſtungsſäulchen und gewiſſen ungeſchickt antikiſierenden Formen der Glieder auf ihren Urſprung von der Cosmatenkunſt hin (c. 1350). Ein reines Werk b der letztern iſt dagegen in der Unterkirche die Cantoria, mit einem Ausbau für den Dirigenten, Platten roten Marmors und Glasmoſaikfrieſen — das Vorbild für Donatellos Sängertribüne in S. Lorenzo. — Sonſt kommen namentlich in Oberitalien noch c mehrfach gotiſche Kanzeln vor: außen am Baptiſterium zu d Piſtoja (1359), in S. Andrea e Bartolomeo zu Orvieto auf e Konſolen an einen Pfeiler geklebt, im Dom zu Modena (1321), f in dem zu Monza, in S. Fermo magg. zu Verona (1396). An den großen toskaniſchen Kanzeln iſt das Architektoniſche der Skulptur untergeordnet, ebenſo an den Prachtgräbern von Heiligen (ſ. unter Skulptur).

Die übrigen Grabmäler, als einer der erſten Anläſſe zur Entwicklung einer neuen Skulptur hochbedeutend, ſind in der baulichen Anordnung höchſt verſchieden. Gemeinſam iſt ihnen ein Hauptmotiv, welches in neuern Grabdenkmälern meiſt ganz übergangen wird, nämlich der Sarkophag. Um und an dieſen ſetzt ſich der ganze übrige Schmuck in vielen Variationen an, während im Norden die Grabplatte — gleichviel ob liegend oder ſtehend — die Grundform bleibt, weil auch Biſchöfe und Fürſten insgemein in die Erde geſenkt wurden. Doch kommt natürlich dieſe Form auch in Italien vielfach vor. Wir nennen nur einige von mehr oder weniger künſtleriſchem Wert aus römiſchen Kirchen: Grab- g platten des Canon. Petrus Savelli († 1288) in S. Aleſſio, des h Dominikanergenerals Zamora († 1300) in S. Sabina, mit Moſaik ſchwarz ausgelegt, angeblich von *Jac. Torriti;* die der Ocilenda i de Manganella und der Perna Savelli († 1315) ebendort, wie alle k folgenden in flachem Relief; des Greg. Charanzone († 1347) in l S. Martino ai Monti, des Giov. Carbone († 1388) in S. Praſſede, m des Canon. Petrus de Sordis (1400) in S. Cecilia, des Senators n Petrus Lante (1403) in S. Maria in Araceli, endlich die des o Hieronymitengenerals Petrus de Olmeto († 1433) in S. Aleſſio unter gotiſchem Giebel, aber ſchon vom Hauch der Renaiſſance belebt.

Die älteſte Weiſe, den Sarkophag monumental bedeutend zu machen, iſt ſeine Aufſtellung auf kurzen Säulen, wie z. B. der ver- p meintliche Sarkophag des Trojaners Antenor in Padua aufgeſtellt iſt (während in romaniſcher Zeit am Grabmale des Kardinals q Alphanus [1123] in der Vorhalle von S. Maria in Cosmedin der

am Boden ſtehende Sarkophag von einer Aedicula überdeckt wird;
dieſe letztere wird dann das Hauptmotiv des gotiſchen Wandgrabes
[Kard. Acquasparta in Araceli] und erſcheint noch 1439 an dem a
des Biſchofs Joſef von Konſtantinopel in S. M. Novella): So am b
beſcheidenen Grabmal Gregors X. († 1276) im Dom von Arezzo c
und des B. Giacomo Salomoni (jetzt im Ginnaſio) zu Forli, an d
den Grabmälern Alemanni (1337) und Pazzi (erſte Hälfte des
14. Jahrh.) in S. Croce zu Florenz (an letzteren Karyatiden ſtatt e
Säulen). In ſeiner glänzendſten Ausbildung erſcheint dieſer Typus
aber in den Profeſſorenfreigräbern Bolognas: dort wird der auf
hohem Sockelunterbau oder aber auf Säulen ruhende Sarkophag
von einem ſäulengetragenen Baldachin mit Spitzdach überdeckt
(Grabmäler des Accurſio [† 1230], Odofredo [† 1265] und des f
Rolandino de' Romanzi [† 1284] vor S. Francesco, das des g
Roland. Paſſagiero [† 1300] vor S. Domenico. Ähnlich in Padua h
vor dem Santo die Grabmäler Piazzola und Urſato, in Ferrara i
in der Certoſa das Grabmal Bonfado [† 1345]). Ganz einfach k
dagegen iſt die Aufſtellung des Sarkophags über einem mehr oder
weniger reich gegliederten und verzierten Sockel, wie ſie bei den
älteſten römiſchen Cosmatengräbern vorkommt: dem des Kard.
Anchera († 1286) in S. Praſſede, des Stef. Surdi (zwiſchen 1294 l
und 1303) in S. Balbina, der Brüder Latino († 1294) und Matteo m
Orſini († 1306) in S. M. sopra Minerva (l. vom Chor), den n
beiden Savelligräbern in S. M. in Araceli (Querſchiff r., Mitte o
des 13. Jahrh.) und des Kard. Adam Aſton († 1398) in S. Cecilia. p
— Oder der Sarkophag wird hoch an einer Wand auf Konſolen
angebracht, welche dann oft prächtig und kraftvoll geſtaltet ſind;
vgl. die Gräber in mehreren älteren Kirchen Venedigs, im Dom q
von Florenz, in S. M. Novella (r. Querſchiff) und im Kreuzgang r
von S. Croce daſelbſt das Denkmal Gast. della Torre († 1317), s
in dem der Annunziata das Grabmal Falconieri († 1341), das t
pompöſe Grabmal des Kard. Petroni († 1313) im Dom zu Siena, u
das *Tino da Camaino* ſehr nahe ſteht, das reichverzierte des
Fra Marco da Viterbo († 1369) in S. Francesco zu Viterbo, v
das der h. Margherita (1362) in ihrer Kirche zu Cortona und w
als reichſtes von allen das des Nicc. Acciajuoli († 1366) in der
Certoſa bei Florenz, vielleicht nach einem Entwurfe *Sim.* x
Talentis.

In Padua ſind die Grabmäler dieſer Art eigentümlich und nicht
unſchön aus allen drei Künſten gemiſcht. Über dem auf Konſolen
ſchwebenden Sarkophag, der bisweilen ſchöne Eckfiguren und eine
fein individuelle Porträtſtatue aufweiſt, wölbt ſich ein Spitzbogen
mit horizontaler oberer Einfaſſung; auch dieſer hat an den Seiten-
pilaſtern Statuetten, in den Zwickeln und der Leibung Relief-

figuren; die Innenfläche des Bogens aber und ſeine Füllungen gehören regelmäßig der Malerei an, welche die erſtere meiſt mit einer thronenden Maria zwiſchen Heiligen, oder mit Mariä Krönung u. dgl. geſchmückt hat. Außer dem maleriſchen Werte dieſer Darſtellungen, in welchen ſich die paduaniſchen Giottesken mit mehr Glück und Liebe bewegen, als in den großen Freskenzyklen, iſt auch die Skulptur mit ihrem oft ſehr kenntlichen piſaniſchen Nachklang nicht zu verachten. Dieſer Art ſind die beiden ſtatt-
a lichſten Gräber in den Eremitani (rechts und links von der Tür), des Ubertino († 1345) und Jacobo Carrara († 1350), von *Andreolo de Sanctis* (ſ. u. Skulptur); leider ſind daran die Malereien verloren gegangen. Wohlerhaltene findet man z. B. in andern Teilen
b derſelben Kirche, ſodann im Santo (Durchgang rechts zum erſten Kloſterhof, das Grabmal Raniero degli Arſendi, 1358, von einem beſſern Meiſter, das von Feder. da Lavellongo, † 1373, und Manno
c Donati, † 1375) und im rechten Querſchiff des Domes. Außerhalb Paduas kommen ähnliche zum Teil recht ſchöne Gräber vor,
d z. B. in S. Corona zu Vicenza (Kapelle rechts vom Chor); ſodann in Verona, nur daß hier der Oberbau insgemein wieder
e die Giebelform annimmt: Grabmal Duſſaini an S. Pietro Martire, das noch byzantiniſche Schulung verrät, die im „Goldarbeiterſtil" davon abhängigen Denkmäler des Caſtelbarco (vor 1364) l. neben
f S. Anaſtaſia (über einem Torbogen) und das der h. Agata (1353)
g im Dom — beide mit Baldachinen wie die Profeſſorengräber in Bologna (S. 109f); ferner das Monument Feder. Cavalli († 1390)
h in S. Anaſtaſia (2. Kap. r. v. Chor), das des Giov. della Scala
i († 1359) vor S. M. antica und in vergröberter Form am Sarkophag
k Morani († 1400) in S. Fermo magg. Auch in Venedig kommt der letztere Typus etwas ſpäter vor, z. B. am Grabmal Mich.
l Moroſini († 1382) und dem der Agneſe und Orſola Venier (1411)
m in Ss. Giov. e Paolo, entwickelter und reicher mit figürl. Skulptur ausgeſtattet; ſonſt findet ſich dort auch der einfachere Typus des bloß auf Konſolen ſchwebenden Sarkophages, — wohl auch mit einem Freiſtatuen umrahmenden Niſchenſyſtem darüber, oder mehreren Einzelfiguren auf Konſolen über dem Sarkophag (Grabmäler der Dogen Bart. Gradenigo, † 1342, und Andrea Dandolo,
n † 1345, in S. Marco; Marco Corner, † 1368, und Ant. Venier,
o † 1400, in Ss. Giovanni e Paolo; des Paolo Savelli, † 1405, in
p den Frari; ſowie das Grabmal des Biſchofs Caſtellano, † 1321,
q im Dom zu Treviſo und Reſte desjenigen Pietro Dantes, † 1364,
r jetzt in der Biblioteca capitolare daſelbſt).

Wo antike figurierte Sarkophage vorhanden ſind, bedient man
s ſich ihrer bisweilen (Grabmal Lavagna-Fieſchi, † 1256, in S. Lorenzo fuori in Rom), verziert ſie auch wohl mit ſonderbaren

Zuſätzen, wie beim Grabmal Savelli (Honorius IV., † 1287) in S. M. in Araceli ebenda. a

Endlich werden große Architekturen bei wachſendem Gräberluxus zur Sitte. Bloße gotiſche Giebel auf gewundenen Säulchen über dem als Sockel behandelten Sarkophag ſtehend, kommen z. B. in S. Croce zu Florenz vor, in Fällen, wo ſtatt einer Hinter- b wand der Durchblick verlangt wurde (Grabmal Baroncelli 1328, drei Bardigrabmäler, um 1350—70, in der Capp. S. Silveſtro). Sonſt iſt die in Mittelitalien mehrmals und in trefflichem Stile vorkommende Geſtalt die einer vollſtändigen gotiſchen Niſche mit einem Gemälde oder Moſaik; unten ſteht darin der Sarkophag mit der liegenden Statue des Verſtorbenen, zu deren Haupt und Füßen Engel ſchützend das Leichentuch halten. Es iſt dies der Typus, der im Keime ſchon im Grabmal Anchera (ſ. u. Skulptur) eingeſchloſſen und in dem des Kard. Lavagna-Fieſchi († 1256, ſ. S. 5, c Anm. 1) vorgebildet iſt (hier liefert ein frühchriſtliches Tabernakel den Oberbau für den Sarkophag), und der uns am früheſten, aber ſchon in voller, reifer Ausbildung in den beiden Papſtgräbern Clemens' IV. († 1268) von *Petrus Oderiſi* und Hadrians V. († 1276), wahrſcheinlich von *Arnolfo di Cambio*, jetzt beide in S. Francesco d zu Viterbo aufgeſtellt, entgegentritt. Noch harmoniſcher und namentlich im Figürlichen reicher geſtaltet ihn *Arnolfo* im Grabmal des Kard. Braye († 1282) in S. Domenico zu Orvieto e (leider nicht mehr in der urſprünglichen Aufſtellung), während *Giovanni*, der Sohn *Cosmas II.*, in den Monumenten des Biſchofs Durandus († 1296) in S. M. ſopra Minerva und des Kard. Gon- f ſalvo († 1299) in S. M. Maggiore, wie dem (wahrſcheinlich auch g ihm, ſicher ſeiner Schule angehörenden) des Kard. Acquasparta h († 1302) in S. M. in Araceli zu einer einfachern, aber nicht minder ſchönen Geſtaltung zurückkehrt. Außerhalb Roms folgen dieſem Typus die Grabmäler der Königin von Cypern und das einfachere, ohne figürlichen Schmuck, des Nicc. Specchi in der Unterkirche S. Francesco zu Aſſiſi (c. 1300), ſowie das Benedikts XI. († 1304) in S. i Domenico zu Perugia (ſ. u. Skulptur), ein prächtiger Aufbau mit k glücklicher Verſchmelzung des figürlichen, ornamentalen und Moſaikſchmucks. Es iſt dies die piſaniſch-toskaniſche, plaſtiſch-architektoniſch reichere Ausgeſtaltung des cosmatiſchen Typus, der ſeine freieſte Durchbildung in *Nino Piſanos* Saltarelligrab erhält (ſ. u. Skulptur). l In den Grabmälern der Übergangszeit kehrt dann die Skulptur Roms zu einfacherer Anlage zurück: Sarkophag auf Sockel am Boden oder auf Konſolen an der Wand, mit gerader, im Detail antikiſierender Niſche über der Geſtalt des Toten, wie am Grabmal Alençon (ſ. S. 107h) und des Kard. Stefaneſchi († 1417) in S. M. in Trastevere (ſ. unter Skulptur). m

An neapolitaniſchen Gräbern iſt insgemein das römiſche
Motiv mit einem der obengenannten in eine wenig glückliche Ver-
bindung gebracht; der Sarkophag wird auf Säulen oder ſtatt deren
auf Karyatiden (allegoriſche Tugenden)[1] geſtellt (Grabmal Alde-
a moresco in S. Lorenzo, errichtet 1421, und das der Königin
b Margherita 1412 im Dom zu Salerno), ſo daß die darauf liegende
Statue kaum mehr ſichtbar iſt; die beiden Engel aber, der geringen
Höhe der Niſche wegen meiſt nur klein, machen ſich hier mit dem
Wegziehen des (ſteinernen) Niſchenvorhanges mehr als billig zu
tun. Der Giebel über dem Sarkophag hat dann noch ſeine be-
ſondere Ausbildung und ſeine Statuetten, und zumeiſt umſchließt
noch ein beſonderer Baldachin das Ganze. Dies bauliche Gehäuſe
c erreicht namentlich an den Angioinengräbern in S. Chiara
d und S. Giovanni a Carbonara einen außerordentlichen, doch
niemals reinen und ſchönen Reichtum. Dieſe und das nicht eben
e glücklich angeordnete Grabmal Tarlati im Dom von Arezzo
werden bei der Skulptur näher erwähnt werden.

Rom hat ſeine ältern Papſtgräber in Bruchſtücken, wobei die
bauliche Einfaſſung durchweg verloren ging, in die Krypta von
f S. Peter (Grotte Vaticane) verwieſen (Grabſtatuen Honorius' IV.,
g 1288, jetzt in S. M. Araceli; Bonifaz' VIII., 1303, noch zu Lebzeiten
des Papſtes wahrſcheinlich von *Arnolfo di Cambio* ausgeführt;
h Benedikts XII., eine barbariſch rohe, aber ſicher porträtähnliche
i Büſte von *Magiſter Paolo da Siena*, 1341, und Urbans VI., 1389;
k diejenige Innocenz' VII., † 1406, erſt unter Nikolaus V. gemeißelt).

Endlich beſchließt Verona den Kreis italiſch-gotiſcher Gräber-
l formen mit den berühmten Denkmälern der Scaliger, bei S.
M. Antica. Neben mehreren einfachern zeichnen ſich diejenigen
des Can Grande (1329), des Maſtino II. (vor 1351) und des Can
Signorio (von 1374) als Freiarchitekturen aus; das zugrunde lie-
gende, verſchiedenartig ausgebildete Motiv iſt der erhöhte Sar-
kophag mit liegender Statue unter einem Baldachin auf Säulchen,
der mit einer Reiterſtatue gekrönt iſt. Kulturgeſchichtlich ſind dieſe
Gräber ebenſo merkwürdig als in betreff der Kunſt. Außerhalb
der Kirche, in mehr politiſch-monumentaler als in religiöſer Ab-
ſicht von den Gewaltherrſchern Veronas noch bei Lebzeiten er-
richtet, ſind ſie die Vorſtufe jener ganz profanen Reiterdenkmäler,
wie ſie ſpäter von den Venezianern als politiſche Belohnung für
ihre Feldherren geſetzt wurden. Hier ſind die Reiterſtatuen noch
unterlebensgroß auf dem Gipfel angebracht; etwa gleichzeitig ent-
ſteht aber das lebensgroße Reiterdenkmal Barnabò Viscontis

---

1) Außerhalb Neapels findet ſich dies Motiv im Grabmal Fr. Pazzi in der Vor-
halle von S. Croce zu Florenz.

(c. 1370—80, jetzt im Museo archeologico zu Mailand), und a wenig später stellt die (hölzerne) Reiterstatue P. Savellos († 1405) in den Frari zu Venedig, sowie das Grab eines Generals und b Verwandten der Scala, des Sarego, links im Chor von S. Anastasia c zu Verona (1432), Roß und Reiter schon in natürlicher Größe und als die Hauptsache dar (wovon unten). — Das übrige Figürliche an den Gräbern der Scaliger vor S. M. antica, selbst an dem präch- d tigen des Can Signorio (von *Bonino da Campione*), ist ebenfalls mehr sachlich als künstlerisch wichtig. Die sechs Helden, welche in den Baldachinen des letzteren prangen, sind noch als heilige Krieger zu verstehen (die Heiligen Georg, Martin, Quirinus, Sigismund, Valentin und Ludwig IX.); wenige Jahrzehnte später wären es schon eher jene unbestimmten römischen Heroen, welche an den Dogengräbern der *Lombardi* in S. M. dei Frari und SS. Giov. e Paolo e zu Venedig Wache zu halten pflegen.



Die Urſprünge der modernen Baukunſt und Dekoration, bei welchen wir dem innern Werte und den Architekten zu Gefallen etwas umſtändlicher verweilen wollen, heißen in der jetzigen Kunſtſprache die **Renaiſſance.**[1]) Schon die betreffenden Künſtler ſelbſt glaubten an eine mögliche Wiedergeburt der ganzen antiken Architektur und meinten dieſem Ziele wirklich ſich zu nähern; in der Tat aber bekleideten ſie nur die von ihnen ſelbſt geſchaffenen Kompoſitionen mit den antiken Detailformen. Die römiſchen Baureſte, ſo große Begeiſterung ihnen im 15. Jahrh. gewidmet wurde, und ſo viel reichlicher als jetzt ſie auch vorhanden waren, gaben doch für die Löſung der damaligen Aufgaben zu wenige unbedingte Vorbilder. Für mehrſtöckige Bauten z. B. war man faſt einzig auf die römiſchen Theater und auf das damals noch vorhandene Septizonium Severi angewieſen, welches letztere denn allerdings einen bedeutenden Einfluß ausübte; für Prachtbekleidung von Mauern fand man nichts Beſſeres vor als die Triumphbogen. Von irgend einer Unterſcheidung der Epochen war noch nicht die Rede; man nahm das Altertum als Ganzes zum Muſter und berief ſich auf das Späteſte wie auf das Früheſte.

Es wird bisweilen bedauert, daß Brunelleschi und Alberti nicht auf griechiſche Tempel ſtatt auf Bauten von Rom ſtießen; allein man vergißt dabei, daß ſie nicht eine neue Kompoſitionsweiſe im Großen, ſondern nur eine neue Ausdrucksweiſe im Einzelnen vom Altertume verlangten; die Hauptſache brachten ſie ſelbſt mit, und zu ihrem Zwecke paßten gewiß die biegſamen römiſchen Formen beſſer.

Die Renaiſſance hatte ſchon lange gleichſam vor der Tür gewartet; in den romaniſchen Bauten Toskanas aus dem 12. u. 13. Jahrh., in den Fresken Giottos und ſeiner Schule zeigt ſich bisweilen eine faſt rein antike Detailbildung. Dann war der aus dem Norden eingeführte gotiſche Stil dazwiſchen gekommen, ſcheinbar allerdings eine Störung, aber verbunden mit dem Pfeiler- und Gewölbebau im Großen und daher eine unvergleichliche Schule in mechaniſcher Beziehung. Während man, ſo zu ſagen, unter dem Vorwande des Spitzbogens die ſchwierigſten Probleme bewältigen lernte, entwickelte ſich, wie oben erläutert wurde (S. 62 u. fg.), das eigentümlich italieniſche Gefühl für Räume, Linien und Verhältniſſe, und dieſes war die Erbſchaft, welche die Renaiſſance über-

---

1) Vergl. des Verfaſſers „Geſchichte der Renaiſſance in Italien".

nahm. Sie wußte dieselbe gar wohl zu würdigen, und Michelangelo hat nicht ohne Grund S. M. Novella „seine Braut“ genannt.

Für das 15. Jahrh. kommt noch eine besondere Richtung des damaligen Formgeistes in Betracht. Der phantastische Zug, der durch diese Zeit geht, drückt sich in der ganzen Kunst durch eine oft übermäßige Verzierungslust aus, welche bisweilen auch in der Architektur die wichtigsten Rücksichten zum Schweigen bringt und scheinbar der ganzen Epoche einen wesentlich dekorativen Charakter gibt. Allein die bessern Künstler ließen sich davon im wesentlichen nicht übermeistern; und dann hat auch diese Verzierungslust selber nach Kräften eine gesetzmäßige Schönheit erstrebt; sie hat fast hundert Jahre gedauert, ohne zu verwildern.

Wir können zwei Perioden der eigentlichen Renaissance trennen. Die erste reicht etwa von 1420—1500 und kann als die Zeit des Suchens charakterisiert werden. Die zweite möchte das Jahr 1540 kaum erreichen; es ist die goldene Zeit der modernen Architektur, welche in den größten Aufgaben eine bestimmte Harmonie zwischen den Hauptformen und der in ihre Grenzen gewiesenen Dekoration erreicht. — Von 1540 an beginnen schon die ersten Vorzeichen des Barockstils, welcher sich einseitig an die Massen und Verhältnisse hält und das Detail willkürlich als äußern Scheinorganismus behandelt. Auch die allerhöchste Begabung in einem Michelangelo, Palladio, Vignola, Alessi, Ricchini, Bernini hat nicht hingereicht, um etwas in jeder Beziehung Mustergültiges hervorzubringen; von ihrem unvergänglichen relativen Werte wird weiter die Rede sein.

Und wenn ein Vorbild für Bauten, wie sie die moderne Zeit bedarf, rückwärts gesucht werden soll, so hat der Stil der Renaissance, der allein ähnliche Aufgaben ganz schön löste, gewiß den Vorzug vor allen andern. Nur suche man ihm zuerst seinen Ernst und dann erst seine spielende Zierlichkeit abzugewinnen. Man ergründe vorzüglich auch sein Verhältnis zum Material. Der gegewöhnliche Baustein spricht sich eigentümlich kräftig aus; einen bestimmten Ausdruck des Reichtums wird man dem Marmor, einen bestimmten dem Erz, einen andern dem Holz und wiederum einen verschiedenen dem Stuck zugemutet finden; und zwischen all diesem bleibt noch ein besonderes Gebiet für die Malerei unverkürzt übrig. Äußerst beherzigenswert bleibt es, daß kein Stoff sich für etwas ausgibt, was er nicht ist. Es gibt z. B. keine falsche, von Mörtel nachgeahmte Rustika vor den mittlern Jahrzehnten des 16. Jahrh.; wer in den guten Zeiten der Renaissance nur mit Mörtel zu bauen vermag, gesteht es zu und begnügt sich mit der Derbheit der steinernen Fenstergewandungen und Gesimse. A u f g e m a l t e Rustika kommt freilich schon frühe vor, allein dann in rein dekorativem Sinne, nicht in der Absicht zu täuschen. (Ein sehr frühes Beispiel,

a wohl aus dem Anfange des 15. Jahrh., am Palazzo Conte Bardi in Florenz, Via de' Benci 3.) Sie ist auch ganz anders behandelt als das, was etwa an modernen Häusern von dieser Art (mit Schlagschatten usw.) hingemalt wird.

Einzelne große Befangenheiten hängen selbst den florentinischen Baumeistern an. Die Ecken gewölbter Räume z. B. bedurften entweder gar keiner besonderen Form oder aber eines vortretenden Pfeilers, auf welchem dann die von beiden Seiten herkommenden Bogen, die Träger des Gewölbes, ruhten; wenigstens eines abschließenden Pilasters. Statt dessen schlug man oft einen Mittelweg ein und ließ einen ganz schmalen Pfeilerrand mit einzelnen Bestandteilen eines Kapitäls aus der Ecke hervorgucken. Über die äußere Bekleidung der Kirchen, abgesehen von der Fassade, ist man erst spät ins Klare gekommen. Die Profilierung hat lange den Charakter der Willkür und trifft das Wahre und Schöne mehr durch unbewußten Takt als vermöge eines Systems. In der Behandlung der Kranzgesimse kommen unglaubliche Schwankungen vor. An den venezianischen Bauten geht bisweilen durch die größte Pracht ein auffallender Mangel an organischen Gedanken hindurch. Das Gefühl für schöne Verhältnisse der Flächen zueinander, für schöne Kontraste ihrer Bekleidung (durch Rustika, Pilaster usw.) macht gar oft einer bloßen eleganten Einrahmung Platz, die alle vier Seiten mit demselben zierlichen Profil umzieht und sich weiter um nichts kümmert; so z. B. an manchen oberitalischen Bauten usw.

An allen Enden offenbart sich der Hauptmangel dieses ganzen Stiles: das Unorganische. Die Formen drücken nur oberflächlich und oft nur zufällig die Funktionen aus, welchen die betreffenden Bauteile dienen sollen. Wer aber auf dem Gebiete der Baukunst nur in dem streng Organischen die Schönheit anzuerkennen vermag, hat auf dem italischen Festlande mit Ausnahme der Tempel von Pästum überhaupt nichts zu erwarten; er wird lauter abgeleitete und schon deshalb nur wenig organische Stile vorfinden. Ich glaube indes, daß es eine bauliche Schönheit gibt, auch ohne streng organische Bildung der Einzelformen; nur dürfen diese nicht widersinnig gebildet sein. Wo ein Reiz für das Auge vorliegt, da liegt auch irgend ein Element der Schönheit; nun übt offenbar außer den schönen, strengen Formen auch eine gewisse Verteilung der Grundflächen (Räume) und Wandflächen einen solchen Reiz aus, selbst wenn sie nur mit leidlichen, widerspruchslosen Einzelformen verbunden ist. Ja, es werden Aufgaben gelöst, Elemente der Schönheit zutage gefördert, welche in den beiden einzigen streng organischen Stilen, dem griechischen und dem nordischgotischen, nicht vorkommen und sogar nicht vorkommen konnten. Was insbesondere die Renaissance, sowohl die frühere als die

ſpätere, in dieſer Beziehung Großes geſchaffen hat, ſoll im Folgenden kurz angedeutet werden.

Natürlich blieb auch in der Blütezeit der Renaiſſance das Beſte und Großartigſte unausgeführter Entwurf. Wir erfahren durch Nachrichten, auch wohl durch Zeichnungen, welche die größte Sehnſucht rege machen, wie *Brunelleschi* einen großen Palaſt für die Mediceer, *B. Roſſellino* eine neue Peterskirche ſamt Umgebung und Reſidenz entwarf, *Bramante* aber dies alles mit höchſter Macht und Schönheit zu verwirklichen begonnen hatte, zahlloſer anderer Projekte der größten Meiſter nicht zu gedenken. Die reiche Sammlung der Handzeichnungen in den Uffizien enthält von dieſer a Gattung weitaus das Wichtigſte. Für Architekten, welche mit der oft nur andeutenden Ausdrucksweiſe des Zeichners, namentlich mit den perſpektiviſchen Halbanſichten von Interieurs raſch vertraut ſind, hat die Beſichtigung derſelben einen großen Wert.

Noch eine andere Quelle kann uns das Bild dieſes Stiles ergänzen helfen. So reich auch eine Anzahl beſonders kleinerer Gebäude mit dem heiterſten Schmuck ausgeſtattet iſt, deren Venedig vielleicht die zierlichſten enthält, ſo konnten doch Marmor und Erz nicht alle Phantaſien verwirklichen, denen ſich die dekorative Neigung des 15. Jahrh. hingab. Wer auch dieſe kennen lernen will, betrachte die auf gleichzeitigen Medaillen und Reliefs dargeſtellten Baulichkeiten. Unter den Reliefs ſeien hier erwähnt die Arbeiten *Donatellos* im Santo und der Sarkophag *Duccios* in der b Cappella degli Antenati in S. Francesco zu Rimini; man ſieht c daraus, wie frühe ſchon Löſungen, die dem reifen Stile anzugehören ſcheinen, vorkommen. Ein gleiches gilt von den Architekturen auf Bildern; ſie ſind bunt, überladen, bisweilen unmöglich, und doch nicht nur oft von großem Reiz, ſondern auch zur Kenntnis des Baugeiſtes jener Zeit unentbehrlich, wobei nicht zu vergeſſen iſt, daß viele Maler zugleich Baumeiſter waren. *Mantegna* und ſeine ganze Schule iſt ſehr reich an Hintergründen von Hallen mit Reliefs; von den Ferrareſen ahmte ihn *Mazzolino* hierin mit Übertreibung nach; *Pinturicchio* ergibt durchgängig vieles, *Dom. Ghirlandajo* einiges und gutes (Chor von S. M. Novella in Florenz); d ſelbſt ein Maler dritten Ranges wie *Domenico di Bartolo* verleiht ſeinen Werken (Fresken im Hoſpital della Scala zu Siena) ein e großes Intereſſe durch ſolche Zutaten. *Sandro Botticelli* und *Filippino Lippi* waren vollends unermüdlich darin. Vorzüglich aber offenbaren die Fresken des *Benozzo Gozzoli* im Campoſanto zu f Piſa den Geiſt der Renaiſſancebauten in reichem Maße.[1]) Außerdem

1) Sehr früh kommen auch bereits Gemälde mit rein architektoniſchen Proſpektdarſtellungen vor; vgl. dasjenige von Luciano Laurana im Muſeum zu Urbino und das nahe verwandte Bild der Berliner Galerie (Nr. 1615).

möchte ich noch auf die kleinen Legendenbilder aus der Sakriſtei
a von S. Franceſco de' Conventuali zu Perugia (Pinakothek, Nr. 209 fg.) aufmerkſam machen, welche einen ganzen Kurſus idealer Renaiſſance ohne Phantaſterei gewähren. Ferner *Peruginos*
b Schlüſſelamt in der Sixtina. In *Raffaels* Spoſalizio (Brera in
c Mailand) findet ſich dann ein geſetzmäßig ſchönes Zuſammenwirken der geſchichtlichen Kompoſition und des baulichen Hintergrundes, welcher hierauf raſch ſeinen überreichen Schmuck verliert und in die Dienſtbarkeit des maleriſchen Ganzen tritt. Daneben ſcheidet ſich (ſchon mit *Baldaſſare Peruzzis* Malereien im erſten obern
d Saale der Farneſina in Rom) eine ſog. Proſpektmalerei als eigene Gattung aus.

Mehrere der größten Hiſtorienmaler haben indes fortwährend dem baulichen Hintergrunde alle Sorgfalt zugewendet, wo der
e Gegenſtand denſelben irgend zuließ. So vor allem *Raffael* in der „Schule von Athen" (die Architektur nach einer Skizze *Bramantes*)
f und der „Meſſe von Bolſena" (die des „Heliodor" iſt ſchwächer). Dann
g zeigt ſich *Andrea del Sarto* in ſeinen Fresken (Vorhalle der Annunziata zu Florenz) als ein Meiſter einfach edler Baukunſt. Von den ſpätern ſind die Venezianer in dieſer Beziehung am reichſten (wie auch ſchon das Quattrocento in den Gemälden des *Bellini, Cima* und namentlich des *Carpaccio* oft überreich an maleriſchen und phantaſtiſchen Motiven iſt), *Paolo Veroneſe* zumal, obſchon alle ſeine Prachthallen das einzige Gebäude der Schule von Athen nicht aufwiegen. In der Zeit der entarteten Kunſt nahm dieſer Beſtandteil der Malerei ſchon als Hilfsmittel der Illuſion einen neuen, beträchtlichen Aufſchwung, und unſere bedeutendſten Hiſtorienmaler könnten wohl einen Padre *Pozzo,* einen *Luca Giordano* und deſſen Schüler um ihre ungemeine Fertigkeit in der Linien- und Luftperſpektive architektoniſcher Gründe beneiden. — Sehr edel, obwohl etwas kalt, iſt die Architektur in den Bildern des *Nic. Pouſſin* (auch wohl des *Claude Lorrain*) geſtaltet.

Außer den Gemälden ſind auch die Intarſien (eingelegten Holzarbeiten) an den Chorſtühlen mancher Kirchen ſehr belehrend; mit Vorliebe wurden darin architektoniſche Anſichten dargeſtellt, oft von reicher, phantaſtiſcher Art; die beſten vielleicht in S. Gio-
h vanni zu Parma. Auch wo die Intarſien geſchichtliche Szenen enthalten, ſind die baulichen Hintergründe bisweilen wichtig; ſo
i an den Chorſtühlen von S. Domenico in Bologna.

Der erſte, welcher nach emſigem Studium der Ruinen Roms mit vollem Bewußtſein deſſen, was er wollte, die Bauformen des Altertums wieder ins Leben rief, war bekanntlich *Filippo Brunelleſchi*
k von Florenz (1377—1446). Die Kuppel des Domes (von 42 m

Spannweite), als größtes mechaniſches Meiſterwerk alles bisher[1]) Geleiſtete überbietend, iſt für die große Stilveränderung, die ſich an Brunelleſchis Namen knüpft, wenig bezeichnend. Von der äußeren Dekoration gehören ihm außer der Laterne nur die vier an den Tambour gelehnten halbrunden Ausbauten. Das Kuppelgeſims Brunelleſchis ſollte auf Konſolen ruhen und eine durchbrochene Baluſtrade tragen. — *Talenti* wird wohl, wie ſchon *Arnolfo,* eine nicht ſo hohe, das Niveau der Kreuzarme nur mäßig überragende Kuppel beabſichtigt haben; aber ſchon *Giov. di Lapo Ghinis* Entwurf von 1360 hatte den Tambour, und die Kommiſſion der acht Meiſter (1367), nicht erſt Brunelleſchi, beſtimmte ſeine Ausführung mit den Rundfenſtern und die der gewaltigen Spitzkuppel. In der Wirkung ſteht ſie in mancher Beziehung tief unter der Kuppel von S. Peter; allein die Vergleichung iſt eine ungerechte und dafür der ganze Aufbau, von hinten geſehen, anregender und lehrreicher. Fürs erſte würde ſie ohne die abſcheulichen Malereien der *Zucchери,* a mit einer einfachen, dem Organismus folgenden Dekoration in heller Färbung (wie die von Brunelleſchi geplante Moſaizierung), einen ganz andern Anblick von innen gewähren und nicht mehr einer flachen dunkeln Decke gleichen. Sodann iſt hier zum erſtenmal der Zylinder bedeutend behandelt und eine Aufgabe der Konſtruktion gelöſt, die man ſpäter ſowohl mechaniſch überbieten als auch in reichern und freiern Formen ausdrücken konnte, welche aber das erſtemal am ſchwierigſten war. Brunelleſchi war zudem auf alle Weiſe durch den Unterbau aus der Zeit Talentis gebunden.

Von einer Jugendarbeit des Meiſters, der Capp. Barbadori b in S. Felicita (1. Kap. r.), haben ſich bei ihrer Moderniſierung noch die über Eck geſtellten Halbſäulen in den vier Ecken mit noch ungeſchickten ioniſchen Kapitälen und ein Bogenfenſter erhalten.

Faſt gleichzeitig mit dem Dombau begannen Brunelleſchis Arbeiten für S. Lorenzo (1421), und zwar mit der 1428 im Baue voll- c endeten Sakriſtei; als er ſtarb, war das Kreuzſchiff unvollendet und das Langhaus noch nicht begonnen (beides von *Ant. Manetti di Ciaccheri* und nach deſſen Tode [1460] von ſeinem gleichnamigen Sohne ausgebaut). Auf einmal wird die Form einer Baſilika oder Säulenkirche in einem neuen und edeln Geiſte belebt; die Säule erhält wieder ihr Gebälkſtück und ihre antike Bildung, die Bogen ihre verzierten Profile; den gewölbten Seitenſchiffen ſchließen ſich die Kapellen als niedrige Niſchen reihenweiſe an, alles mit ſtreng

1) Die Studien *Brunelleſchis* begannen 1417; zu der Wölbung wurde 1420 der Grund gelegt, und 1434 wurde ſie vollendet, 1436 geweiht; gleichzeitig wurde ein Modell zur Laterne angenommen, deren Ausführung (1445—1467) erſt kurz vor Filippos Tode begann.

durchgeführter Bekleidung von Pilaſtern und Geſimſen, dergleichen damals wohl noch an römiſchen Niſchenbauten erhalten war. Die Auflöſung der Rückwand des Querſchiffs in Kapellen entnahm Brunelleschi der florentiner Gotik. Die Decke des Haupt- und Querſchiffes (in moderner Zeit erneuert) iſt flach; die Kuppel (von des Meiſters Abſichten abweichend, ohne Zylinder) iſt weislich anſpruchslos, da ſie bei ihrer Kleinheit die Kirche doch nicht be-
a herrſchen könnte. Die reichen Rundformen wurden für die Sakriſtei aufgeſpart, welche über ihrem Quadrate eine polygone niedrige Fächerkuppel mit Lünettenſchildern und über dem zierlichen Ausbaue für den Altar eine kleine Flachkuppel hat. Der Kreis entfaltet hier ein mannigfaltiges, herrliches Gerüſte, das die Decke bildet, die Wände gliedert und zugleich Raum und Rahmen für bildneriſchen Schmuck abgibt. — Außen am Querſchiffe ein regelmäßiges Gebälk über der ſonſt glatten Backſteinmauer; Brunelleschi konnte ſich auf die Römer berufen, welche ebenfalls die Gebälke über bloße Mauern hingeführt hatten (Tempel des Antonin und der Fauſtina). Die Faſſade, für welche nach ihm auch Michelangelo Entwürfe machen mußte, iſt vor lauter großen Abſichten ein Rohbau geblieben.[1]) Der Kloſterhof wurde erſt 1457 begonnen, ob nach Brunelleschis Entwurf, iſt ungewiß.

b 1436 oder gleich darauf[2]) wurde eine zweite Baſilika, S. Spirito, von ihm begonnen, aber erſt lange nach ſeinem Tode von *Ant. Manetti* und *Giov. da Gajuole* (1403—78) nach ſeinem Entwurfe vollendet. Die Kapellenniſchen, mit den Nebenſchiffen gleich hoch, waren urſprünglich außen rund. Für manches Detail iſt Brunelleschi nicht verantwortlich zu machen. (Die übertrieben großen Portalakroterien; das Zuſammentreffen zweier Fenſter in einer Ecke außen!) Auch die kleinliche Kuppel des *Salvi d'Andrea* (erſt 1482 vollendet; von ihm iſt auch die Verkleidung der innern Faſſadenwand) gibt ſeinen Gedanken unvollkommen wieder. Ihm gehört aber die Herumführung der Nebenſchiffe um Querbau und Chor und die oft getadelte Zweiteiligkeit der Abſchlüſſe. Unſer Auge iſt an Schlußintervalle von ungerader Zahl zu ſehr gewöhnt, um dieſer Freiheit leicht gerecht zu werden. An ſich iſt der perſpektiviſche Durchblick dieſer hintern Teile ſehr ſchön.

Für die ganze Entwicklung der Renaiſſance von großer Be-
c deutung iſt die Capp. Pazzi im vordern Kloſterhofe von S. Croce in Florenz (ſeit 1430 im Bau, bei Brunelleschi Tode in der Ausſchmückung noch nicht vollendet). Eine Zentralanlage

1) Der Entwurf Michelangelos iſt bekannt; mehrere Studien im Muſeo Buonarroti. Zahlreiche Faſſaden Giulianos da Sangallo in den Uffizien, darunter einige, die paſſender ſind als diejenigen ſeines großen Freundes.

2) Das 1471 abgebrannte S. Spirito ſtand nicht auf dem Gelände des Neubaues.

anlage auf dem Grundriß des griechischen Kreuzes, ähnlich, nur harmonischer und leichter gegliedert, wie das Innere der Sakristei von S. Lorenzo; an Klarheit des Aufbaues, Raumschönheit, Feinheit des Schmuckes sich dem Vollkommensten anreihend, was die Renaissance geschaffen. Die Kuppel in Fächerform mit kleinen Rundfenstern und Ziegeldach ist eine Lieblingsform bei Brunelleschis Nachfolgern geworden. (*Giuliano da Sangallo* z. B. ahmte sie in der Madonna delle Carceri zu Prato nach; s. S. 136g). Höchst a anmutig ist die Vorhalle, ein Tonnengewölbe auf Säulen, in der Mitte durch einen Hauptbogen und eine Kuppel mit glasierten Kassetten unterbrochen. (Sie gab u. a. *Ventura Vitoni* das Motiv zur Vorhalle der Madonna dell' Umiltà in Pistoja.) Obwohl in der b Fassade unvollendet, wird dieses Gebäude, auch abgesehen von den Reliefs des L. della Robbia, immer als einer der reinsten Klänge aus dem 15. Jahrh. wirken (jetzt diskret restauriert).

Das kuppelbedeckte Achteck des Oratorio degli Angeli (1434) c (Camaldulenserkloster) ist formlose Ruine geblieben. In dieser einzigen konsequenten Zentralanlage Brunelleschis sollte die Nische zum ersten Male in der modernen Baukunst wieder zur Geltung kommen, damit so das Prinzip des Kuppelbaues auch im Einzelraum ausklinge.

Als städtischer Zierbau ist die Halle des Findelhauses auf d Piazza dell' Annunziata ein wahres Muster anspruchsloser Schönheit. Es sollte keine Wachthalle und kein politischer Sammelort, sondern nur ein weiter, sonniger Warteraum sein, der nun mit seiner harmlosen Dekoration (Medaillons mit Wickelkindern von Andrea della Robbia) und seinem einfachen obern Stockwerk die anmutigste Wirkung macht. Begonnen 1419 oder 1420, also der früheste Bau des Meisters, den wir kennen, — wie auch das hier und da noch schwerfällige Detail, die weniger feine Profilierung verrät. Der Architrav während einer Abwesenheit Brunelleschis als Rahmen mißbraucht. Das äußerste Feld rechts und links erst später hinzugefügt. Der große Hof 1426, der dritte Hof 1436 begonnen. (Die Halle gegenüber eine Nachbildung von *Antonio da* e *Sangallo d. ä.* und *Baccio d'Agnolo.*) — Die Loggia di San Paolo f auf Piazza S. M. Novella entstand als freie Nachbildung der Innocentihalle erst 1489—96; — dieser und der vorigen wenigstens sehr ähnlich: die Halle an der Rückseite des ehemaligen Casino Mediceo g in Via Sangallo (ursprünglich Zunfthaus der Weber).

Von den vollständigen Klosterhöfen glaube ich Brunelleschi den zweiten Kreuzgang von S. Croce in Florenz mit Sicherheit h beilegen zu dürfen (voll. erst 1453, vielleicht unter Beteiligung *B. Rossellinos* an dem Ornamentalen). Es ist einer der schönsten der Renaissance, mit vollständig durchgeführten Bogenprofilen und

Gesimsen, die Füllungen mit Medaillons; das obere Stockwerk flach gedeckt auf Säulen mit trefflichen Konsolen. — An Bauten dieser Art gab Brunelleschi den Säulen kein Gebälkstück, weil die dünnen und zarten Verhältnisse des Ganzen dadurch übertrieben worden wären, und weil die Höhe wohl eine gegebene war.

Wie man dazumal, allerdings mit reichlichen Mitteln von dem großen Cosimo ausgestattet, eine ländliche Chorherrnresidenz als a Villa gestaltete, zeigt die sog. Badia von Fiesole. Brunelleschis Autorschaft dafür, die zuerst Vasari angibt, ist — selbst was auch nur den Entwurf betrifft — mehr als zweifelhaft. Die Ausführung begann erst zehn Jahre nach seinem Tode, 1456—66. Es ist ein unregelmäßig schönes, dem Bergabhange folgendes Aggregat von Einzelbauten; ein reizender oblonger Hof, die untere Halle gewölbt, die obere flach gedeckt; gegen Süden hinaus nach dem Garten eine Loggia, deren oberes Stockwerk besonders schöne Konsolen über den Säulen hat; die übrigen Räume unten sämtlich gewölbt mit Wandkapitälen oder Konsolen; — nur einfach entwickelt und ohne die Verfeinerung der letzten Zeiten des 15. Jahrh., aber rein und schön erscheint das Dekorative, wie z. B. die Kanzel im Refektorium (1460) und der Brunnen in dessen Vorsaal; — die Außenmauern durchgängig glatt und nur mit den notwendigsten b Gliederungen versehen. Die Kirche (1463—66, Fassade vgl. S. 36 g) bildet ein einschiffiges Kreuz mit Tonnengewölben, über der Kreuzung selbst mit einer Flachkuppel; alles ist mit absichtlicher Einfachheit behandelt; die Nebenkapellen öffnen sich als besondere Räume mit Pforten gegen das Langschiff; das Äußere ist glatt mit wenigen Wandstreifen und spärlichen Konsolen; die ganze Kirche einzig schön in ihrer Art.

c In dem unvollendet gebliebenen Obergeschoß des Pal. di Parte Guelfa in Via delle terme (seit 1418, noch 1452 arbeitet *Maso di Bartolommeo* Kapitäle für den Saal), dem frühsten seiner erhaltenen Profanbauten, brachte Brunelleschi zuerst Pilaster in Anwendung, ein Motiv, das, durch Alberti und Bramante ausgebildet, in der Hochrenaissance eine so bedeutende Rolle spielt. Die gewaltigen Rundbogenfenster geben dem Bau ein vornehm stolzes Ansehen. Der riesige Saal im Innern zeigt — ebenfalls zuerst an einem Privatbau — Pilastergliederung; der Abschluß nach oben fehlt auch hier.

Sodann erweiterte Brunelleschi für Luca Pitti dessen Villa in d Rusciano (seit 1434, vor Porta S. Niccolò gelegen, jetzt Villa Stumm; von seinem Baue nur noch ein kleiner Hof und die ursprüngliche Anlage der Räume mit ihren Holzdecken übrig) und e entwarf den Palazzo Pitti, dessen Fassadenbreite nur 7 Fenstern entsprach (erst nach des Meisters Tode begonnen, der Hof 1558—70

von *Ammanati;* die Erbreiterung der Faſſade auf ihre jetzige Geſtalt von *G.* u. *A. Parigi,* 1620–31, die Flügelvorbauten von *G. Ruggieri,* 1764 und 1783; das Innere durchgängig ſpäter eingeteilt als die Faſſade). Vor allen Profangebäuden der Erde, auch viel größern, hat dieſer Palaſt den höchſten bis jetzt erreichten Eindruck des Erhabenen voraus. Seine Lage auf einem anſteigenden Erdreich und ſeine wirklich großen Dimenſionen begünſtigen dieſe Wirkung, im weſentlichen aber beruht ſie auf dem Verhältnis der mit geringer Abwechslung ſich wiederholenden Formen zu dieſen Dimenſionen. Man fragt ſich, wer denn der weltverachtende Gewaltmenſch ſei, der, mit ſolchen Mitteln verſehen, allem bloß Hübſchen und Gefälligen ſo aus dem Wege gehen mochte.

Aber Brunelleschi verſtand auch den reizvollſten Zierbau, wie der Pal. Quarateſi (ehemals Pazzi) beweiſt, wenn anders ihm a deſſen Entwurf und Baubeginn (ſeit 1445) mit Recht zugeteilt werden; denn vollendet wurde er erſt 1462–70, ſehr wahrſcheinlich durch die Brüder *da Majano.* Ruſtika nur am Erdgeſchoſſe. Die Fenſter der Faſſade und des jetzt zum größten Teil zugemauerten, auf Bogenhallen ruhenden Hofes ſind mit Laubwerk eingefaßt, die Bogenfüllungen mit Medaillons verziert, welche antike Köpfe enthalten. Die Kapitäle mit Kandelabern und Delphinen (Wappentier der Pazzi) rühren ſicher nicht mehr von Brunelleschi her.

Was Brunelleschi angefangen hatte, führte der Florentiner *Michelozzo* (1396–1472) weiter, nicht mit bahnbrechenden, genialen Neuerungen, wohl aber mit vielem Verſtand und Geſchick für die Behandlung des einzelnen Falles im Verhältnis zu den vorhandenen Mitteln. Von der 1434 im Auftrage Coſimos de' Medici durch ihn erbauten Bibliothek von S. Giorgio maggiore in b Venedig iſt nichts erhalten. Er ſchuf ſodann für Coſimo den gewaltigen Pal. Riccardi-Medici (beg. 1444, voll. 1459, auch c in der innern Dekoration) und ſtufte dabei (nach dem Vorgange Brunelleschis am Pal. Pitti) die Ruſtika nach Stockwerken ab, vom Rohern zum Feinern. Die Faſſade war urſprünglich nur halb ſo lang als jetzt. Wohl ſehen die zierlichen Fenſter der zwei obern Stockwerke etwas gedrückt aus zwiſchen dem ungeheuern Quaderbau des Erdgeſchoſſes und dem großen Hauptgeſims; wohl ſieht man den Baumeiſter bei der Behandlung des erwähnten Hauptgeſimſes ſchwanken und irre gehen ſowohl in den Formen als in der Dimenſion; allein ohne dieſen Palaſt hätten Bern. Roſſellino und Benedetto da Majano ſpäter die ihrigen nicht zuſtande gebracht. Der Hof mit ſeiner Säulenhalle (zuerſt mit Kompoſitakapitälen, die Michelozzo dann mit Vorliebe anwendet; etwas früher ſchon am Brancaccidenkmal), den beiden Geſimſen darüber

und den rundbogigen Fenſtern der obern Stockwerke iſt das Vorbild für zahlloſe Hofbauten des 15. Jahrh. geworden. Für ſeine Dekoration mit Sgraffiti lieferte *Maſo di Bartolommeo* noch 1452 Entwürfe. (Von einem für Coſimo in Mailand ſeit 1456 errichteten, 1464 noch unvollendeten Palaſt iſt nur das Portal im
a Muſeo archeologico und z. T. die Halle des erſten Hofes in
b der jetzigen Caſa Vismara, Via de Boſſi, erhalten.)

c Ähnlich bildete Michelozzo den vordern Hof des Palazzo Vecchio, beg. 1454, nur mit Ausnahme der ſtärkern untern Stützen (Stuckverzierung daran, ſowie Arabeskenwerk der Gewölbe erſt
d vom Jahre 1565). Der Hof des Pal. Corſi (ehemals Tornabuoni, um 1450) hat unten eine ſehr geräumige Säulenhalle (Kompoſita) mit ſtark überhöhten Bogen, dann ein Geſimſe mit Medaillons und Fenſter, endlich oben eine offene Halle (korinthiſch). Für den
e ihm durch Tradition zugeſchriebenen Pal. Ricaſoli (jetzt Hotel New York) kommt Michelozzo nicht in Betracht, da deſſen Bau erſt 1474 begann. Wahrſcheinlich gehört aber der Entwurf und
f die Ausführung des Erdgeſchoſſes von Pal. dello Strozzino (hinter Pal. Strozzi) ihm an (erbaut zwiſchen 1451 und 1469). Die
g Villa Ricaſoli bei Fieſole (urſprünglich Kloſter S. Girolamo, jetzt Nonnenaſyl, 1451–62) zeigt nur noch in ihrer S. Michaels-
h kapelle, die nahe Villa Mozzi (zwiſchen 1458 und 1461 für Giovanni Medici erbaut) nur noch in ihrer allgemeinen Anlage die Erfindung Michelozzos; in der letztern hat die hübſche untere Halle eine viel ſpätere Bekleidung. In der für Coſimo Medici
i nach 1433 umgebauten Villa Careggi (jetzt Segré) ſind der Hof ſowie zwei Säulenloggien an der Gartenſeite unverändert, im Innern iſt wenigſtens die urſprüngliche Anordnung der Räume erhalten. Ebenſo rührt der Um- und Ausbau (nach 1451) der mittel-
k alterlichen Mediceervilla zu Caffaggiuolo von Michelozzo, — beide Bauten mit mittelalterlicher Zinnenbekrönung.

Die Kloſterbauten Michelozzos ſind einfach und zeichnen ſich
l neben denjenigen Brunelleſchis auf keine Weiſe aus. In S. Croce gehört ihm das (völlig ſchlichte) Noviziat, der Gang zur Sakriſtei (mit ſtattlichen halbgotiſchen Fenſtern), die Giebeltüre davor und die an deſſen Ende gelegene Capp. Medici, alles dies 1445 voll-
m endet. Von den Bauten in S. Marco (1437–43) ſind von ihm beide Kreuzgänge und mehrere Treppen nebſt der Sakriſtei, bei deren Bau er ſich gewiß mit ſehr wenigem behelfen mußte, endlich die dreiſchiffige gewölbte Bibliothek (1441 voll.) erhalten.
n Auch der Neubau der Annunziata (1444–60) war ſein Werk; übrig iſt davon nur noch der ſchöne Vorhof und die Sakriſtei, mit zwei weiten Flachkuppeln und halbrunder Apſis (1459). Für S. Giro-
o lamo in Volterra, 1445–65 auf Koſten Coſimo Medicis erbaut,

hat er zum mindeſten den Entwurf geliefert. — Bei Caffaggiuolo baute er das in Anlage und Ausführung ganz anſpruchsloſe Kloſter der Zoccolanti nebſt der Kirche S. Francesco al Bosco (1443), in Mailand die Capp. Portinari an S. Euſtorgio (1462—68, ſ. S. 152 e). Neuerdings iſt ihm auch die Faſſade von S. Agoſtino in Montepulciano mit Wahrſcheinlichkeit zugeſchrieben worden, bei deren Hauptgeſchoß er ſonderbarerweiſe zur Gotik zurückkehrte (der oberſte Stock ſamt Giebel erſt von 1509). a b c

Da im ganzen die von Michelozzo ausgebildete Bauweiſe ihre Herrſchaft in Florenz ſehr lange behauptete, ſo wollen wir eine Anzahl Bauten, deren Urheber nicht bekannt ſind, gleich bei dieſem Anlaß aufzählen. Die Kirche S. Felice (1457), tonnenüberdecktes Langſchiff mit 14 meiſt ſehr ſchönen Wandaltären (die auf toskaniſchen Säulen ruhende Nonnenempore ſpäter) und hübſch angeordneter Faſſade mit Rundbogenportal vielleicht von *Michelozzo* ſelbſt. Die zierliche Sakriſtei von S. Felicita (1470) mit beſonderm hübſchen Chörchen, in ſtrenger Anlehnung an Brunelleschis kleine Kuppelbauten. S. Domenico bei Fieſole in der Anlage der benachbarten Badiakirche folgend, nur daß die Vierung durch den ſpätern tabernakelartigen Einbau *Doſios* für den Hochaltar eingenommen und der Chor mehr in die Breite gedehnt iſt; das Detail von guter Frührenaiſſance (bis auf die erſt 1635 von *Matteo Nigetti* vorgelegte graziöſe Vorhalle). — Von Klöſtern erinnert das ſehr einfache Monte Oliveto (vor Porta S. Frediano) am unmittelbarſten an des Meiſters Stil; die Kirche, 1463—72 von *Giov. Ciaini* aus Montacuto erbaut, wiederholt das Motiv ſeiner Sakriſteien und Kapellen in größerm Maßſtabe: ein ſchmales Schiff mit Kreuzgewölbe auf Wandkonſolen und Chorraum mit niedriger Kuppel und Tonnengurte dahinter; der ioniſche Kloſterhof 1454—67 erbaut. — Die Kloſterbauten der Badia, beſonders der vordere vermauerte Säulengang (mit zwei trefflichen Kapellen von *Ben. Rovezzano*) und ein hinter der Sakriſtei gelegener reizender kleiner Hof mit gewölbter ioniſcher Doppelhalle ſcheinen von zwei verſchiedenen Architekten herzurühren. — Von mehreren Meiſtern, deren aber keiner genannt wird, ſind die vier Höfe der Certoſa di Val d'Ema; der zweite iſt eine der reizendſten kleinen Doppelhallen; der vierte oder Gartenhof liefert den merkwürdigen Beleg, wie ſehr bisweilen auf Bemalung der architektoniſchen Glieder mit Arabesken (hier weiß auf braun) gerechnet wurde. Die (neuere) Hauptkirche ſelbſt, deren Faſſade zwar gering und ungeſchickt, immerhin eines Blickes würdig. — Vom Anfange des 16. Jahrh. der kleine Hof des Scalzo, phantaſievoll in wenigen Formen durch die bloße Stellung der Säulen. — Ein anderer d e f g h i k l

a artiger kleiner Hof als Eingang der Confraternità di S. Pietro
b Martire (unweit der Annunziata). — Ein Kloſterhof bei S. Girolamo, 1528. — Baulich nicht bedeutend die beiden Höfe von
c Ogniſſanti; in den vordern ragt das linke Querſchiff der Kirche auf gotiſchen Bogen maleriſch herein. — Die drei kleinern Höfe
d von S. M. Novella aus verſchiedenen Zeiten des 15. Jahrh. —
e Der zweite Kloſterhof am Carmine (1490) unten gewölbt, oben mit flachem Gebälk auf Konſolen, beide Stockwerke ioniſch.

Von Paläſten und Privatgebäuden[1]) dieſes Stiles ſind hier zu
f nennen: Pal. Canigiani (Via de' Bardi Nr. 24) mit einem Hof auf ältern Pfeilern, welche z. T. Würfelkapitäle tragen; die Treppe mit ihrem Geländer von ioniſchen Säulchen gewährt einen maleriſchen Anblick. (Der Ausbau gegen den Garten 16. Jahrh.) —
g Der einfach maleriſche Hof von Pal. Strozzi (Borgo S. Jacopo
h Nr. 7). — Derjenige von Pal. Caſamurata (Via delle Pinzochere
i Nr. 3). — Aus ſpäterer Zeit und ſehr ſtattlich: Pal. Magnani, ehemals Ferroni (Via de' Serragli Nr. 6). — Etwa gegen 1500: zwei
k Höfe des Pal. Cepperello (Corſo Nr. 4) mit weitgeſpannten dünnen Bogen auf Kompoſitſäulen und mit zartem Detail. — Ungefähr aus
l derſelben Zeit der Hof des Pal. Incontri (Via de' Pucci Nr. 1). —
m Pal. Macchiavelli (Borgo S. Jacopo 8) mit Hofloggia und Treppenanlage, die der Sangallos im Pal. Gondi entſpricht; auch im Detail
n von ihm abhängig. — Ebenſo Pal. Ginori (Via de' Ginori Nr. 11),
o deſſen Außenſeite ſchon dem unten zu nennenden Pal. Guadagni
p entſpricht. — Pal. Corſini, Borgo S. Croce Nr. 6. — Pal. Lanfre-
q dini (Palace Hôtel), Lung' Arno Guicciardini Nr. 7. — Kleine aber

1) Von den Landhäuſern der Frührenaiſſance um Florenz haben die freiwilligen Demolitionen von 1529 vor der ſpaniſchen Belagerung wohl das Beſte vernichtet.
* Das Erhaltene mehr oder weniger umgebaut. Villa Michelozzi oder Bellos-
** guardo hat noch die untere Halle, Villa Petraja noch das Ausſehen des mittel-
† alterlichen Kaſtells (innen durchaus erneuert), Villa Salviati (gegenüber der Badia fieſolana) die mittelalterlichen Zinnen und Machiculis. — Architekten iſt die Wanderung vor ſämtlichen Toren der Stadt in möglichſt weitem Umkreis dringend anzuempfehlen. Von den ſtattlichen (nur ausnahmsweiſe prächtigen) Villen bis zum Bauernhauſe herab werden ſie hier eine Fülle ländlich-ſchöner Baugedanken antreffen, die eben nur in der Heimat der modernen Baukunſt ſo beiſammen ſind. Was in der römiſchen Umgegend vorhanden iſt, zeigt teils mehr den ſchloß- und palaſtartigen Charakter, teils mehr bäuriſche Formloſigkeit. Die Gebäude um Neapel ſind bei oft großem maleriſchen Reiz insgemein klein und formlos, diejenigen um Genua auffallend ſtädtiſch. Die Villen der Venezianer an der Brenta, z. T. Anlagen des Palladio, bieten bei ganz verſchiedener Anlage ähnliche Reize. Florenz allein möchte in ſeiner Umgebung mehr praktiſch Anregendes in dieſer Gattung beſitzen, als das ganze übrige Italien. Doch muß auch den Villen in der Brianza und um Vareſe (nördlich von Mailand) im ganzen ein ſchöner, echt ländlicher Stil zugeſtanden werden. Es iſt überhaupt ein Irrtum, zu glauben, daß die maleriſche Bauweiſe in Italien ſüdwärts unbedingt zunehme; die ſubalpinen Täler und Ortſchaften enthalten ſchon manches, das ſüdlich nicht mehr ſchöner und nicht häufig ſo ſchön vorkommt.

reizende Faſſade am kleineren Pal. Corſi (già Sertini) hinter S. a Gaetano, Via Teatina. — Hübſcher Hallenhof Via dei Neri 27. b

Die im ganzen vorherrſchende Form iſt: Säulenbau um den Hof oder um einen Teil desſelben; an der Wand Konſolen, in deren Bildung jeder Architekt neu zu ſein ſuchte; an einer Seite des Hofes ein vorgewölbter Gang im erſten Stock; die Geſimſe, eines über den Bogen und eines unter den Fenſtern, ſehr mäßig; ihr Zwiſchenraum oft mit Medaillons, Wappen u. dgl. verziert und ebenſo auch die Bogenfüllungen über den Säulen; die Fenſter der obern Stockwerke bis zu Anfang des 16. Jahrh. faſt durchgängig halbrund; die Treppen mit Tonnengewölben und fortlaufenden Geſimſen; alle Ausläufe von einzelnen Gewölbekappen durch das ganze Gebäude auf Konſolen geſtützt. (Dies gilt auch von den Kloſterbauten.) Durchgängig iſt das Bedeutende mit mäßigen Mitteln geleiſtet.

Die Reihe der von Brunelleschi abhängigen Meiſter ſchließt mit *Giuliano da Majano* (1432—90). In der Architektur iſt er Schüler Michelozzos. Von ſeinem frühſten präſumtiven Baue, Pal. Quarateſi (ſeit 1462), war oben die Rede (S. 123 a). c Um die gleiche Zeit (vor 1469) führte er ſehr wahrſcheinlich das Obergeſchoß an Pal. dello Strozzino auf (ſ. S. 124 f). Auch der G. da Sangallo d bloß auf Vermutung hin zugeſchriebene Pal. Antinori (auf Piazza e S. Gaetano) dürfte eher von Majano ſein (man vergleiche die Behandlung der Ruſtika, die Gurtgeſimſe, die Säulenkapitäle im Hof mit denen am Pal. dello Strozzino und an ſeinen ſieneſer Paläſten). 1466 lieferte er den Plan für die Erweiterung des Domes von San Gimignano durch Chor, Querſchiff und Kapellen f (moderniſiert) und zwei Jahre darauf den Entwurf für die Kapelle g der h. Fina ebendort, die ſein jüngerer Bruder *Benedetto* danach errichtete und ausſchmückte. Sie zeigt in ihrer vorzüglichen Wiederherſtellung, wie man ſich die Interieurs von Brunelleschi und ſeiner Schule zu ergänzen hat: die Malerei in Verbindung mit der Vergoldung an Frieſen, Zwickeln und andern jetzt zumeiſt weiß erſcheinenden Gliedern erhöht die Wirkung außerordentlich.[1]) In der nach ſeinen 1470 gelieferten Plänen erſt ſeit 1490 durch *Giov. Mariano lo Scorbacchia* ausgebauten Badia Ss. Fiora e h

---

1) Als ähnliches kleines Prachtgebäude iſt hier einzuſchalten die an S. Miniato bei Florenz angebaute ſtrengſchöne Grabkapelle des Kard. von * Portugal von *Antonio Rossellino* (1461), ſowie die ganz nach ihrem Muſter von dem gleichen Künſtler dekorierte Capp. Piccolomini in Montoliveto zu ** Neapel. Ebenſo geht die Architektur und die Robbiadecke der Capp. di S. Giovanni in S. Giobbe zu Venedig (2. Kap. 1.) auf das Vorbild der Grab- † kapelle in S. Miniato zurück (nach 1471), wenn auch hier die polychrome Ausſtattung fehlt (florentiniſch, vielleicht von *Franc. di Simone Ferrucci* ausgeführt).

Lucilla in Arezzo iſt nach wiederholten Umbauten nur noch die Sakriſtei und der große doppelgeſchoſſige Kloſterhof mit ſeinen ſchönen Kapitälen und dem Rankenornament am Kapitelſaale im Charakter der frühen florentiniſchen, und vielleicht auch der zweiſäulige Vorbau vor der Kloſterpforte (dem jetzigen Poſtamt) von ihm übrig, der ſeit 1472 nach ſeinem Entwurf errichtete Pal. del
a Capitano in Sarzana durch einen Umbau des folgenden Jahrh.
b völlig verändert. 1473 begann er den Pal. Spannocchi in Siena (voll. nach 1476), den in Anordnung und Formenſprache vollendetſten der dortigen Renaiſſancebauten. 1474—86 leitete er den
c Neubau des Doms von Faenza. Es iſt die zu einem konſequenten Gewölbebau (durchaus Flachkuppeln) fortentwickelte Säulenbaſilika Brunelleschis mit ſog. gebundenem Syſtem und Stützenwechſel (quadratiſche Pfeiler fürs Mittel-, Säulen für die Nebenſchiffe), in Grundriß und Aufbau ſich ſonſt enge an S. Lorenzo zu Florenz anſchließend, in Raumwirkung und Detail auffallend nüchtern (die Palmettenkapitäle denen an Pal. Quarateſi ganz ähn-
d lich). Am Palaſt des Kard. Venier in Recanati iſt von dem, was Giuliano dort 1477—79 baute, nur noch die Hofloggia (mit den eben erwähnten Lieblingskapitälen des Meiſters) erhalten, dazu die Dreivierteleckſäulchen an der Faſſade; alles andere in
e ſpätern Umbauten verſchwunden. Auch die Portale von S. Dome-
f nico (1481) und S. Agoſtino (1484) daſelbſt zeigen ſeine Formen und dürften durch die urkundlich bezeugten lombardiſchen bez. flandriſchen Meiſter nach ſeinen Entwürfen ausgeführt ſein. Am
g Dom von Loreto, deſſen Bau er 1479—86 führte, ſtammt von ihm der Einbau der Strebepfeiler in die Seitenſchiffe, das daraus folgende Syſtem von Kapellen an ihren Umfaſſungsmauern, ſodann vielleicht auch die Einwölbung des Langſchiffs und die Anlage des Kuppeltambours; endlich iſt auch die äußere Ummantelung der Oſtſeite, die mit ihrer ſchrägen Böſchung, ihren dicken Feſtungsmauern mit Zinnenkranz und Wehrgang droben dem Bau das Anſehen einer kriegsbereiten Burg verleiht, von Giuliano angegeben und begonnen (fortgeführt von 1488 an durch *Pietro Amoroſo,* von 1490—94 durch *Baccio Pontelli* ſ. S. 143 c u. d). 1485 wird
h nach ſeinem Entwurfe die Loggia dei Mercanti in Macerata erbaut. — Von den in ſeinen letzten Jahren zu Neapel ausge-
i führten Bauten hat ſich nur die Porta Capuana (ſeit 1485) erhalten, vielleicht das ſchönſte Tor der Renaiſſance (die Schwere des Details verrät die Hände der einheimiſchen ausführenden
k Werkleute). Der ſchöne luftige Sommerpalaſt Poggio Reale, den
l man aus Serlios Abbildung kennt, ſowie die Villa Duchesca, ſeit 1487 im Bau, ſind von der Erde ſeit lange verſchwunden.

Außerhalb Florenz bewahrt Pescia einige Bauten von *Andrea di Lazzaro Cavalcanti* gen. *Buggiano* (1412—62), dem Schüler und Adoptivsohne Brunelleschis: das kleine Oratorium der Madonna a piè di Piazza (in halbverfallenem Zustande), dessen Idee und Formen bei engem Anschluß an den Meister doch so recht die Unbeholfenheit eines Dilettanten zeigen; und die originelle Capp. Cardini in S. Francesco (1451), zu beiden Seiten offen mit je zwei Säulen, die über einem Architrav ein Tonnengewölbe tragen, nach vorn durch Archivolt und Pilaster triumphbogenartig umrahmt. Die reiche, aber nichts weniger als feine Durchbildung verrät immerhin einen Fortschritt gegen das ersterwähnte Werk.

a

b

Mit dem großen Florentiner *Leon Battista Alberti* (1404—72) beginnt die zweite Periode der Frührenaissance. Abgesehen vom Pal. Rucellai ist sein Stil entschieden schon ein römischer. Er ist der erste enzyklopädische Theoretiker der italienischen Kunst, außerdem aber auch einer der ersten Architekten seiner Zeit. Nicht minder als durch seine Bauten wirkte er durch seine Schriften. Das in diesen aufgestellte sonderbare Prinzip, es sei unter der Würde des Architekten, seine Gebäude selber auszuführen, setzte er durch: in Rimini baute für ihn der Medailleur *M. de' Pasti,* in Mantua *L. Fancelli* (1430—95), an der Fassade von S. M. Novella *Giov. Bertini (di Bettino),* den Pal. Rucellai höchst wahrscheinlich *Bern. Rossellino.* Dieser Palast und der mit ihm fast identische Pal. Piccolomini *Rossellinos* in Pienza dürften Reflexe der gemeinsamen Tätigkeit beider Meister an dem wichtigsten Unternehmen jener Zeit, dem bald nach Beginn unterbrochenen Neubau von St. Peter und des Vatikans[1]) sein. Bei S. Francesco zu Rimini (1446—55) ist die große Hauptabsicht — ein riesiger Kuppelbau — nicht einmal bis zu den Anfängen gediehen, und das Langhaus ist nur Hülle um eine schon vorhandene gotische Klosterkirche; auch innen sind die alten Kapellen nur im neuen Stil überkleidet (s. unter Skulptur). Allein die Fassade, beg. 1454, ist hochwichtig als die früheste der modernen italienischen Kunst und durch den plastischen Ernst, mit welchem die römischen Formen eines Triumphbogens sich hier zu einer neuen Harmonie zusammenfügen. (Das Obergeschoß unvollendet; es sollte nach dem ersten Entwurfe mit einem Rundgiebel bekrönt sein.) Die Seitenfronte rechts, einfach und streng gebildet, enthält

c

d

e

f

g

1) Die päpstliche Residenz sollte damals einen z. T. noch schloßartigen Charakter mit zahlreichen Türmen erhalten. (Die Gebäulichkeiten in Fra Angelicos Fresken im Vatikan, in denen Benozzos im Camposanto und Ghirlandajos im Chor von S. M. Novella sind vielleicht Erinnerungen aus den Modellen zu jenem epochemachenden Unternehmen.)

in Niſchen die Sarkophage der Literaten und Beamten des Hofes.
a — S. Sebaſtiano in Mantua (beg. 1460 nach Albertis Plan von
L. Fancelli, aber erſt 1499 u. ff. durch *Pellegrino Ardizoni* zu
Ende geführt), jetzt eine troſtloſe Ruine, iſt das erſte ſtreng-grie-
chiſche Kreuz der Renaiſſance; das Detail unbefriedigend. — An
b S. Andrea ebenda (erſt nach Albertis Tode nach ſeinen vielfach
modifizierten Plänen ausgeführt) geht die Faſſade von einem
andern Prinzip aus; es iſt das erſte Beiſpiel einer erzwungenen
ſcheinbaren Tempelfronte, aber zugleich die Außenſeite einer edel-
ſchönen Vorhalle. Über dieſe ragt dann noch beträchtlich empor
c der Hauptkörper, außen faſt ganz verbaut, mit moderner Kuppel
von *Juvara*, innen mit ſtark moderniſierter Bemalung der Pilaſter;
aber in der Geſamtanlage majeſtätiſch und als mächtig breites
Tonnengewölbe mit je ſechs abwechſelnd größern und kleinern
Seitenkapellen, Querſchiff und kurzem Chor mit halbrunder Apſis
vorbildlich für St. Peter in Rom und für die ganze ſpätere Kirchen-
d baukunſt. — In Florenz rührt der große Chorbau der Annun-
ziata (1470—76), errichtet auf dem 1451 nach Michelozzos Plan
von *Nenci di Lapo* begonnenen und bis 1460 durch *A. Manetti di
Ciacheri* aufgeführten runden Fundamente, das ihn in der Kon-
zeption band, von ihm her. — An der reich inkruſtierten Faſſade
e von S. M. Novella (voll. 1470) mußte er ſich einer ſchon be-
gonnenen gotiſchen Dekoration anſchließen, deren ſehr leiſe Gliede-
rung ihm jeden nachdrücklichen plaſtiſchen Schwung verbot und
ihn zum Erſatz durch Moſaizierung nötigte; am untern Stockwerk
iſt die ungemein ſchöne mittlere Tür mit dem kaſſettierten Bogen
von ihm entworfen, ausgeführt von *Giov. Bertini*. Im obern Stock
gab er das erſte bedenkliche Beiſpiel jener falſchen Vermitte-
lung mit dem untern durch verzierte Voluten, wahrſcheinlich weil
ihm die von beiden Seiten angelehnten Halbgiebel (die er doch
in Rimini gebrauchte) gegenüber der ſonſtigen dekorativen Hal-
tung des Ganzen zu ſtrenge ſchienen. — Sein ſchönſtes Bauwerk in
f Florenz, der Pal. Rucellai (1446—51), deſſen Faſſade wohl von
Bernardo Roſſellino im Detail durchgebildet wurde (ſ. S. 129 d),
zeigt zum erſtenmal die ſpäter ſo beliebt gewordene Verbindung
von Quaderflächen und Wandpilaſtern (die Quadergliederung ſehr
gemäßigt, um die Pilaſter nicht zu übertönen) in allen drei Stock-
werken; ſie beweiſt Albertis Streben, an Stelle der heimiſchen
Tradition (abgeſtufte Ruſtika) die klaſſiſchen Überlieferungen zu
ſetzen. Die Abſtufung der Pilaſter- und Säulenordnungen, ein
Hauptgeſetz der ſpätern Renaiſſance, ſchwebt ihm ſchon als Ideal
g vor. Die dreibogige Loggia gegenüber iſt zu gering in Ver-
hältniſſen und Details, als daß man ſie ihm zuſchreiben könnte;
ausgeführt wurde ſie erſt ſeit 1468 durch *Ant. di Migliorino Gui-*

dotti. — Für Giov. Rucellai, den Bauherrn der drei vorgenannten Werke, schuf Alberti 1467 in der benachbarten Kirche S. Pancrazio die Kapelle mit vermauerten Säulen und darin den köstlichen kleinen Zierbau des h. Grabes (die Marmorarbeit daran steht Desiderio nahe und könnte eine Frühharbeit *Franc.s di Simone* sein), wie auch die Villa di Quaracchi (zwischen Peretola und Brozzi), wovon jetzt nur wenige Reste übrig sind. a b c

Piombino bietet mehrere kleine, aber interessante Arbeiten eines Meisters, der z. T. unter dem Einflusse Albertis stand. Die Marmorfassade der Kapelle in der Citadelle mit Pilastern; am Giebel gotisierende Krabben. — Ferner der Brunnenkranz vor der Kapelle, dann in S. Antimo ein auf Konsolen ruhendes Grabmal im Chor rechts und fünf Arkaden eines marmornen Kreuzgangs. Alles um 1458. d e f

Den großen florentinischen Architekten reiht sich östlich vom Apennin nur einer ebenbürtig an: der Dalmatiner *Luciano da Laurana* (so genannt vom Kastell gleichen Namens bei Zara, † 1479 in Pesaro). Persönliche Beziehungen zwischen ihm und den Florentinern sind zwar nicht nachweisbar, seine Schöpfungen aber atmen denselben Geist, der die Brunelleschi und Alberti beseelte; ja seine Hauptwerke leiten geradenwegs hinüber zur Hochrenaissance und machen es verständlich, daß er der Lehrer des großen *Bramante* war. Vor 1465 war er längere Zeit in Diensten Lud. Gonzagas zu Mantua; sodann baute er am Pal. Prefettizio in Pesaro (beg. vor 1465) den gegen die Piazza liegenden Flügel: über einer kräftigen Pfeilerhalle nur ein hohes Geschoß mit mächtigen, von reichornamentierten Pilastern und Gebälk umrahmten Fenstern (den frühesten dieser Art, ausgeführt durch *Domen. Rosselli),* ohne Rücksicht auf die Bogen der Halle über die Wandfläche verteilt (fünf Fenster auf sechs Arkaden) — alles von gewaltiger Wirkung. — Sodann sind von ihm die neuern Teile des Herzogspalastes in Urbino (beg. vor 1467), der gleich nach seiner Vollendung von den Italienern als das Muster eines Herrschersitzes gepriesen wurde und noch heute in seiner Art ein Unikum ist. Mit dem gegenüber von S. Domenico gelegenen, schon 1447 unter dem großen Federigo von Montefeltre, vielleicht nach dessen eigenen Angaben begonnenen Flügelbaue übertrifft Luciano an imposanter Konzeption, Adel der Verhältnisse und der Profilierung alle Zeitgenossen. An dem Arkadenhofe, neben dem der Cancelleria dem schönsten der Renaissance, hat die Antike ihre volle Herrschaft angetreten; die Kapitäle der unteren Arkaden sind denen des Cerestempels in S. M. in Cosmedin ganz gleich, die der Pilaster des Obergeschosses rein korinthisch, was der Frührenaissance ganz fremd. — g h i

Ähnliche Anlage im kleinen und die gleichen Vorzüge zeigt der
a Pal. Ducale in Gubbio, auf ansteigendem Grunde, von malerischer Wirkung, mit Benutzung eines älteren Baues für das Erdgeschoß 1476–80 errichtet; der Hallenhof bloß eingeschossig, sonst dem urbinatischen gleich, im Detail jedoch ihn nicht erreichend; das Ganze gegenwärtig in arg verwahrlostem Zustande. Auch der
b dem völligen Ruin nahe Pal. Passionei in Urbino (Via S. Chiara) verrät in Portalen und Hallenhof zum mindesten die Abhängigkeit von Laurana. — Endlich leitete Laurana auch den 1474 begonnenen Ausbau des pittoresk am Meeresufer gelegenen Ka-
c stells von Pesaro bis an seinen Tod 1479. — Über Lauranas Architekturgemälde s. S. 117, Anm. 1.

Ehe weiter von der florentinischen Architektur die Rede sein kann, müssen wir einen Blick auf Siena werfen, dessen Palastbauten gerade für die Zeit von 1450 an besonders bezeichnend sind. Daneben eine ganze Anzahl kleinerer Gebäude, die in ihrer bescheidenen Anordnung dem bloß flüchtigen oder abgestumpften Blicke leicht entgehen.

Es sind hauptsächlich die Baumeister des Aeneas Silvius Piccolomini (Pius II.), welche die Heimat dieses Papstes zu verschönern unternahmen: *Francesco (Cecco) di Giorgio Martini* von Siena (1439–1502) und *Bernardo Rossellino* (1409–64) von Florenz.
d Letzterer, den wir schon als Architekten der Fassade der Miseri-
e cordia zu Arezzo und als Bauleiter am Pal. Rucellai zu Florenz kennen gelernt haben (vgl. S. 81 c u. 130 f), schuf das
f alte Corsignano zu Pienza, zur „Stadt des Pius" um (1460–63). Dort bilden auf äußerst beschränktem Raume der Dom, eine
g Bischofswohnung und drei Paläste eine vollständige Baugruppe
h edler Frührenaissance; hervorragend darunter der Palazzo Piccolomini, dessen Fassade, wesentlich auf der Stufe des Palazzo Rucellai, manche Feinheiten des letzteren vermissen läßt (Hauptgesims, Fensterbogenscheitel an den Architrav anstoßend), mit einer Loggia von drei Säulengeschossen, der schönen Aussicht zuliebe an
i der Rückseite; perspektivischer Durchblick in der Hauptachse. Der Dom, auf Befehl des Papstes einer österreichischen Hallenkirche nachgebildet, in Grundplan und Gewölbebildung gotisch, im recht unbeholfenen Detail und in der Fassade Renaissance (kräftige Mauerpfeiler als teilende Glieder, neben denen die Säule nur begleitend auftritt) ist keine glückliche Schöpfung. — Selbst der
k Brunnen auf der Piazza (1462) ist von *Bernardo* entworfen.

Von den dem *Cecco di Giorgio* zugeschriebenen Bauten in Siena ist keiner urkundlich beglaubigt. Von 1476–89 war Cecco mit geringen Unterbrechungen als Festungsbaumeister in Diensten Federigos von Urbino tätig; auch mag er an der Dekoration des
l dortigen Palastes beteiligt gewesen sein. Sein einziger Sakralbau

— wenn wir von der durch ihn 1482 geleiteten Erweiterung von S. Francesco in Siena abſehen — iſt die ſchöne Madonna del a Calcinajo vor Cortona (beg. 1485; die Kuppel von *Pietro di* b *Domenico di Nozzo* oder *Norbo* aus Florenz, errichtet 1509—13, im Äußern eine Übertragung des Formengerüſtes der kleinen ſieneſer Kirchen Madonna delle Nevi und S. Caterina auf zwei Stockwerke.) Der Einfluß dieſes gewölbten lateiniſchen Kreuzes, deſſen Mauern durch Niſchenkapellen erleichtert und mit Pilaſtern gegliedert werden, erſtreckt ſich über ganz Mittelitalien. — Echte Profanbauten des Meiſters ſind der Pal. del Comune in Jeſi c (1487—1503 nach ſeinem Entwurfe erbaut, deſſen imponierende Strenge nur durch ſpärliches Ornament an den großen Kreuzfenſtern und einem ſchönen Seitenportale gemildert wird; das Hauptportal barock, die Loggien des allzu engen Hofes 1519 von *Andrea Sanſovino* entworfen); ferner der Pal. del Comune in d Ancona, aus einem ältern gotiſchen Baue nach Francescos Plänen von *Michele di Giov. da Milano* ſeit 1493 umgebaut (nur der Hof — ſpitzbogige Arkaden und Eckſäulchen mit Palmettenkapitälen an den mächtigen Pfeilern — ſowie das einfach ſchöne untere Portal gegen den Platz bemerkenswert; letzteres ſchon von 1470, das obere reichere von 1493, beides Arbeiten *Matteos d' Ancona*).

In Siena verdienen vor allem Beachtung: Pal. Nerucci nach e einem bei der Ausführung ins Derbere überſetzten Entwurfe *B. Roſſellinos* (ſchon vor 1463 arbeitet *A. Federighi* daran und bis 1471 liefert *Urbano da Cortona* Quaderarbeiten dafür), Pal. Picco- f lomini (jetzt del Governo) beg. 1469, wahrſcheinlich nach einem Plane *B. Roſſellinos* unter Leitung *P. P. Porrinas* (1472 arbeitet ein *Martino da Varenna* daran, noch 1509 wird *Lorenzo Marrina* für die ſchönen Kapitäle des Hofs bezahlt) und *Giul. da Majanos* Pal. Spannocchi (S. 128b). Der gemeinſame Stil dieſer Bauten g beruht noch auf dem mittelalterlichen Faſſadenprinzip, und die antikiſierende Verzierung iſt nichts weniger als rein gehandhabt; allein den Fortſchritten Brunelleschis und Michelozzos (Verhältniſſe der Geſchoſſe, geſetzmäßige Abſtufung der Ruſtika uſw.) fügten die Sieneſen namentlich in der Bildung des Details und der Geſimſe wie in deren Verhältniſſen zum Ganzen neue hinzu; insbeſondere übertreffen die Kapitäle im Hofe des Pal. Piccolomini alle die früheren und ſpäteren in Florenz. Der Charakter einer ernſten Pracht wird wohl ſelten in ſo mäßigen Dimenſionen ſo bedeutend erreicht worden ſein. Nichts Einzelnes, z. B. keine mittlere Loggia, drängt ſich vor; das Ganze wirkt gleichmäßig impoſant; der Moment, da das Schloß zum Palaſte wird, drückt ſich hier eigentümlich ſchön aus.

Gut gelöſt ſind auch kleinere Aufgaben. Der Pal. della h

Ciaja (jetzt Conſtantini, Via de' Umiliati 46), der nur ein elegantes Privathaus ſein ſollte, ohne Ruſtika, mit einfach zierlichen Geſimſen und Fenſteraufſätzen und edler Pforte, iſt eines der liebenswürdigſten Gebäude von Siena, ebenſo der ſchmucke kleine Backſteinrohbau a Via di Camollia 2; der Pal. Bandini-Piccolomini (Via Salluſtio Bandini 15, von Backſtein mit ſteinernen Einfaſſungen) kann vollends b als Muſter eines kleinen Renaiſſancehauſes gelten. Der Pal. del Magnifico oder Petrucci von *Giac. Cozzarelli* (1453—1515) iſt c der engen Lage wegen etwas formlos. — Der Loggia del Papa (1462) gab der ſieneſer Bildhauer *Antonio Federighi* († 1490) faſt zu dünne, zarte Bogen von weiter Spannung; kräftiger und derber dekoriert das von ihm 1463—68 erbaute Obergeſchoß der Außen- d kapelle am Pal. Pubblico. — Die unter dem Einfluſſe des Pal. Spannocchi von heimiſchen Werkmeiſtern gleichzeitig mit dieſem e erbauten Pal. Donati (del Vecchio, neben Pal. Tolomei, beg. f 1472) und Pal. oder Refugio di S. Galgano (Borgo Maddalena, beg. 1474, durch ein ſpäteres Obergeſchoß verunſtaltet) bekunden, wie ihr Vorbild, die unzweifelhafte Herkunft vom florentiniſchen Palaſtſtil.

g Von den Kirchen iſt S. M. degli Angeli vor Porta Romana ein auf der Grenzſcheide der Renaiſſance ſtehender Miſchbau; lateiniſches Kreuz mit Vierungskuppel, mit Flachkuppeln gedeckt, zum Teil noch gotiſch im Detail; die Faſſade in der Anlage gotiſch, auch das reiche Marmorportal weiſt mit dem ſteilen Giebel und mit einzelnen Dekorationsmotiven noch auf die Übergangszeit. S. M. de' h Servi (Concezione) iſt 1471 aus einer ältern Kirche umgebaut, von der die Choranlage mit je zwei Seitenkapellen und polygonen Abſchlüſſen (ähnlich auch die Kreuzarme) noch zeugt. Auch das Konſtruktionsſyſtem des dreiſchiffigen Langhauſes fußt auf mittelalterlicher Tradition, aber alles Detail der Bauglieder gehört der Frührenaiſſance, und zwar der beſten ſieneſiſchen an, vollendet 1523. (Peruzzi, dem man den Neubau zuſchrieb, hatte damit nichts i Weſentliches zu tun). — Die Kirche des Kloſters Oſſervanza, vor Porta Ovile, 1423 angelegt, 1485 von *Giac. Cozzarelli* (wohl nach dem Entwurfe *Fr.'s di Giorgio*) umgebaut, einſchiffig mit flachen Kapellen; zwei Traveen, Vierung und Chor, alles mit Flachkuppeln bedeckt. Das Äußere ein Beiſpiel der eigenartig ſchlichten ſieneſer Backſteinarchitektur mit ihrer beſcheidenen Anmut. — Das k Kirchlein Fontegiuſta, eine quadratiſche kreuzgewölbte Halle, von vier Säulen und acht Wandſäulen geſtützt, hat über den drei mittleren Gewölbjochen im Obergeſchoß eine einſchiffige Kapelle, ſo daß das Ganze von außen als baſilikale Anlage erſcheint, und rührt von *Franc. Fedeli* aus *Como* her (1484).

l Von klaſſiſcher Schönheit der Verhältniſſe iſt die an S. Pietro

alla Magione angebaute kleine Kapellenfaſſade (bei Porta Camollia), ebenſo die zum Pal. del Turco (Diavolo) gehörende Kapelle von *Federighi* (1460), ein Juwel der Frührenaiſſance. — Ferner gehören die köſtlichen kleinen Faſſaden von S. Caterina (von *Fr. del Guaſta* und *Corſo di Baſtiano,* 1465—74) und Madonna delle Nevi (1471) hierher, ſodann die Sakriſtei im Carmine, ein Raum von hoher Schönheit; vor allem aber das hübſche Kirchlein degli Innocenti (S. Sebaſtiano in Valle) unterhalb des Hoſpitals della Scala (1507, wahrſcheinlich von *D. Ponſi,* Kuppel über griechiſchem Kreuz), der harmoniſchſte Innenraum Sienas, ausgezeichnet durch die edlen Vierungspilaſter und den Freskenſchmuck der drei Kreuzarme. — Zwei einfach ſchöne Kloſterhöfe bei S. Francesco, mit leicht ſchwebenden Arkaden und Gewölben; das Portal des erſten von *Mariano da Tingo* (um 1470).

Das Reſultat zu ziehen aus der ſpeziell toskaniſchen Palaſtbaukunſt war indes nicht den Bauherren von Siena, ſondern den Architekten beſtimmt, die den Pal. Strozzi in Florenz erbauten. Vaſari nennt als ſolchen *Benedetto da Majano* (1442—97); die Urkunden berichten bloß von einem Modell, das *Giuliano da Sangallo* (ob nach eigenem Entwurf iſt nicht geſagt) geliefert hatte, und von *Jacopo di Stefano Roſelli* und *Simone Pollaiuolo,* gen. *Cronaca,* als den Capomaeſtri bei der Ausführung. Der Bau begann 1489 und war 1504 zur einen Hälfte fertig; die andere Hälfte des Palaſtes wurde erſt 1533 vollendet. Mit Ausnahme des außer aller Linie ſtehenden Pal. Pitti iſt dieſer ſtolze Bau die letzte und höchſte Form, welche ein Steinhaus ohne verbindende und überleitende Glieder durch den bloßen Kontraſt in der Flächenbehandlung erreichen kann. Dieſer Kontraſt iſt hier ohne Vergleich glücklicher gehandhabt, und die Fenſter ſind zu den Flächen beſſer verteilt als am Pal. Riccardi: das weltberühmte Kranzgeſimſe (nur an zwei Seiten, und auch da nicht vollſtändig ausgeführt) und der bei aller Enge und Tiefe doch ſchöne Hof wurden 1500 von *Cronaca* hinzugefügt.

Es folgt das Brüderpaar *Giuliano* und *Antonio da Sangallo d. ä.,* deren Ruhm durch den Umſtand, daß uns von erſterem zwei Bände mit Aufnahmen antiker Bauten, wie ſie damals viele Meiſter beſaßen, erhalten ſind, bald zu ſehr geſteigert, bald durch die ausgebreitete Tätigkeit ihres Neffen, des jüngeren Antonio, mit Unrecht in den Schatten geſtellt wird. *Giuliano da Sangallo* (1445 [oder 1451] bis 1516), in ſeinen Erſtlingsarbeiten noch der Frührenaiſſance huldigend, arbeitet ſich in der Folge durch gründliches Studium der Denkmäler Roms zur Auffaſſung der Hochrenaiſſance durch, ja er inauguriert in den Entwürfen für die Faſſade von

S. Lorenzo aus ſeinem letzten Lebensjahre (in der Sammlung der Uffizien) die Spätrenaiſſance und leitet damit zum Stile Michelangelos und ſeiner engern Adepten (Vaſari, Ammanati, Buontalenti) hinüber. Er geht damit über ſeinen jüngern Bruder hinaus, der in ſeinen Schöpfungen durchaus dem Formenkanon der Hochrenaiſſance treu bleibt. — Von *Giuliano* beſitzt Florenz einen höchſt reizenden kleineren kirchlichen Zierbau, die Sakriſtei von S.
a Spirito (1489—92 von *Simone Cronaca* ausgeführt, die Kuppel erſt 1496 nach *Antonio Pollaiuolos* Modell), achteckig, unten mit Blendarkaden, die Wände mit Pilaſtern eingefaßt (doch leider ſo, daß die Ecken frei bleiben, ſ. S. 38d), viereckige Fenſter an den Oberwänden, runde in den Lünetten der Fächerkuppel; Gliederungen in Sandſtein, die Wandflächen verputzt. Der köſtliche oblonge
b Durchgang zwiſchen Kirche und Sakriſtei von *Giuliano* mit *Cronaca* gemeinſam entworfen, von letzterem 1493 erbaut; ſechs Säulen auf jeder Seite, vor der Wand ſtehend, tragen ein Tonnengewölbe (alles in Sandſtein); daß ſie der ſehr reichen Kaſſettierung des letzteren nicht entſprechen, benimmt dem Gebäude ſeinen weſentlich maleriſchen
c Wert nicht. Einige der Kapitäle der Vorhalle, ſowie zwei mit Figuren in der Sakriſtei ſind von *Andrea Sanſovino.* — Sodann baute Giuliano den noch in ſeiner Vermauerung reizenden Kloſterhof von
d S. M. Maddalena de' Pazzi (1492—1505; die Kirche ſchon 1479 errichtet unter Leitung des Abtes *Ant. Brilli*) wunderlich ioniſch (nach Maßgabe eines in Fieſole gefundenen antiken Kapitäls, ganz
e gleiche noch heute in der Domkrypta daſelbſt) mit geradem Gebälk, die rundbogigen Haupteingänge ausgenommen; ferner den
f Pal. Gondi (beg. um 1490, 1498 ſchon bewohnt, in unſern Tagen wegen Straßenverbreiterung verkürzt und erneuert); die Faſſade gibt das florentiniſche Prinzip in anſpruchsloſer Geſtalt wieder, iſt aber bezüglich der Verhältniſſe und des Geſimſes eine der ſchwächſten des Stils; das Erdgeſchoß hat ſtarke, das mittlere ſchwache, das oberſte keine Ruſtika; die Fenſter einfach rundbogig. Der Hof mit ſeinem Springbrunnen und der zierlichen Treppe iſt von maleriſchem Reiz, die Detailbildung aber eher eines Goldſchmieds als eines Architekten würdig, ein Fehler, den
g Giuliano bei den Kapitälen der 1485—91 gebauten Madonna delle Carceri in Prato noch mehr ſteigerte. Die Bedeutung dieſes Baues — eines griechiſchen Kreuzes mit Tonnengewölben und zentraler Kuppel — liegt darin, daß er die früheſte konſequent durchgebildete Löſung einer ſolchen Plandispoſition bietet. Die Vermittlung der Kuppel und der unteren Bogen mittelſt einer Attika mit ſehr ſchön wirkendem Baluſtradenumgang davor iſt ein glücklicher Fortſchritt gegenüber dem Kuppelbau Brunelleschis. Der innere glaſierte Fries mit weißen Feſtons und Kandelabern auf

blauem Grunde zeigt, wie manche weiß gebliebene Frieſe des Stils zu ergänzen ſind. Trotz der unruhigen Kapitäle der Eckpilaſter ein Ganzes von glücklichſter Wirkung. Die unvollendete äußere Marmorinkruſtation iſt ein frühes, edles Beiſpiel des vereinfachten Stils und ein ſeltenes für die Anwendung verſchiedenfarbigen Materials. — Die Villa Poggio a Cajano erbaute Giu- a
liano 1485 für Lorenzo Medici in größerem und freierem Stil, als ihn die S. 126, Anm. 1 angeführten Landhäuſer zeigen. Die Dispoſition mit der ringsherum laufenden Terraſſe und der edlen Eingangsloggia iſt gelungen, im Detail manches verfehlt. (Pal. Antinori ſ. S. 127 e, das Modell zu Pal. Strozzi S. 135 g, die b
von ihm gemeinſam mit *Cronaca* und *Baccio d'Agnolo* entworfene Galerie an der Kuppel des Domes unten bei letzterem Meiſter.) c
— Außerhalb Florenz war Giuliano ſchon früh bei den durch Paul II. 1467—72 wiederaufgenommenen Arbeiten an St. Peter, d
ſowie am vatikaniſchen Palaſt, an der Benediktionsloggia Pius' II. e
und am Palaſt von S. Marco, jedoch, wie es ſcheint, nur als Bau- f
unternehmer tätig; auch führte er kurz vor ſeinem Tode eine Zeitlang den Bau von St. Peter (ſ. unten bei Bramante). Für Giuliano della Rovere (nachmals Julius II.) baute er nach 1477 einen Palaſt bei S. Pietro in Vincoli (links von der Kirche, g
noch in einigen Reſten erhalten) und wahrſcheinlich auch das Kloſter daſelbſt (nach 1503), wovon noch der weitbogige Kreuzgang mit ioniſchen Säulen übrig iſt (voll. 1511 durch *Giul. Leno,* der Brunnen erſt 1512); ebenſo den Pal. della Rovere in Savona h
(1493—97, jetzt Regierungsgebäude), wovon nur noch die rückwärtige Faſſade erhalten iſt: drei durch übertrieben ſchlanke römiſch-doriſche Pilaſter und mager profilierte Gebälke gegliederte Geſchoſſe, — auf eine nicht eben glückliche Nachfolge der Richtung *Albertis* (Pal. Rucellai) weiſend. (Betreffs Grottaferratas ſ. S. 148 e.) — Am Kaſtell von Oſtia war er nicht tätig; der Ent- i
wurf dazu ſtammt von *Baccio Pontelli* (ſ. S. 143 g). Im Dom zu k
Loreto beſorgte er die Einwölbung der übrigens innen und außen reizloſen Kuppel (1499—1500). Endlich baute er für den Kard. Alidoſi deſſen Palaſt in Rom, den jetzigen Pal. dei Penitenzieri l
aus (1505—11; er war ſchon zwiſchen 1478 und 90 für Domen. della Rovere, vielleicht durch *Meo del Caprina* angelegt worden) und erweiterte für ihn zugleich die ſchon ältere Anlage der Villa m
Magliana bei Rom (ſ. S. 148 f), ohne daß indes dabei ſein noch vorhandener großartig gedachter Entwurf ganz zur Ausführung gelangt wäre. — Von den 1509—12 an der Citadelle von Piſa n
hergeſtellten Bauten ſind nur ein Rundturm, eine Baſtion und die beide verbindende Cortine erhalten.

Der ältere *Antonio da Sangallo* (1455 [od. 1461?] bis 1534) lebte

weit in das 16. Jahrh. hinein, und ſein bedeutendſtes Werk, die
a ſeit 1518—37 erbaute Madonna di S. Biagio in Montepulciano,
gehört ſchon der Hochrenaiſſance an. Es iſt die in ihre klaſſiſche
Ausdrucksweiſe übertragene Madonna delle Carceri ſeines Bruders;
mit ſehr erhöhter Kuppel; in den vordern Ecken des griechiſchen
Kreuzes erheben ſich zwei Türme (nur der eine ganz ausgeführt),
und zwar getrennt von der Kirche; ſie ſollten dieſe nicht beherrſchen,
ſondern nur den Eindruck verſtärken; ihre Höhe iſt derjenigen
der Kuppellaterne nicht ganz gleich; ihr Organismus beſteht
aus ſcharf vortretenden Pilaſtern an den Ecken und aus Säulenſtellungen
an den Wänden; das Äußere der Kirche ſelbſt hat bloß
Eckpilaſter. Innen: Tonnengewölbe mit Roſettenbändern, die Kuppel
durch ſehr ſchlanke und eng geſtellte korinthiſche Säulen im Zylinder
vorbereitet. Ein halbrunder Ausbau am hintern Kreuzarm
b enthält die (ovale) Sakriſtei. — Ebendort auch das Pfarrhaus
c mit Halle bei der Mad. di S. Biagio; Pal. Cervini, via Cavour 7,
d mit zwei vorſpringenden Flügeln; Pal. Gagnoni, via Cavour 23,
e mit ſchönem Balkon; Pal. del Pecora, via Garibaldi 28, mit
breitem, loggienartigem Fenſtermotiv über dem Portale. — Wohl
aus ſeiner letzten Zeit ſtammen die zwei unteren Geſchoſſe und die
f nach hinten gelegenen gewaltigen Unterbauten des Pal. Contucci
(del Monte) am Domplatz, für den nachmaligen Papſt Julius III.
erbaut (von *Peruzzi* vollendet). — Für denſelben Papſt baute er in
Monte San Savino am Corſo Sangallo den heutigen ſchönen
g Pal. Comunale (1520), ſein Meiſterſtück, das mit ſeinem Hofe, dem
dahinterliegenden Garten und mit der gegenüberliegenden Loggia
Sanſovinos eine intereſſante Geſamtanlage bildet. — In Florenz
h iſt von ihm nur die Halle gegenüber den Innocenti, eine Nachbildung
derjenigen Brunelleschis (1518), ſowie der mittlere Bogen an
i der Außenhalle von S. Annunziata (der Reſt der letzteren erſt
k ſeit 1600 von *Caccini*). — In Cortona wird ihm der Dom zugeſchrieben;
dreiſchiffige Säulenbaſilika mit Tonnen- und Kreuzgewölben,
ohne Kuppel und Querſchiff, gut im Detail, von weiter
l Raumwirkung. — In Arezzo rührt der Entwurf der Annunziata
(Madonna delle Lagrime) von Antonio her, beg. 1493, voll. um 1555. Das
Äußere iſt Rohbau geblieben. Im Innern ſcheidet ſich der ältere, von
m Säulen getragene Vorraum höchſt maleriſch aus; ſein Entwurf iſt laut
Vaſari von *Bart. della Gatta* (der jüngſt als *Piero d'Ant. Dei* erkannt
wurde), aber gerade er trägt alle Merkmale von Sangallos Stil (reiche
antikiſierende Kapitäle, ſchwere Fenſterumrahmungen), während die
dreiſchiffige Pfeilerkirche mit lauter Tonnen- und Kuppelgewölben
und über dem Kreuz mit niedriger Kuppel in ihren Details (einfache,
n frühe Pilaſterkapitäle) nicht ſeine Hand bezeugt. — S. Agoſtino in
Colle di Val d'Elſa (1521—51) nach Antonios Modell beg., drei-

ſchiffig, gewölbt, mit einer bogentragenden doriſchen Säulen-
ordnung. (Das ſchöne Marmortabernakel mit geſchwungenem a
Giebelaufſatz links, aus S. Jacopo ſtammend, iſt wohl zu fein für
Antonio). — In Lucignano wird ihm die Mad. della Quercia b
zugeſchrieben: dreiſchiffig (Tonnen- und Kreuzgewölbe) mit Kuppel,
innen und außen in toskaniſcher Ordnung, einfach edel, von hoher
Raumſchönheit. Endlich gelten als zweifelloſe Bauten Antonios
die erhaben über dem Abgrund thronende Feſtung von Cività c
Caſtellana (1494) und das päpſtliche Kaſtell zu Nepi (1499). d

Hier muß eine ganz eigentümliche Erſcheinung eingeſchaltet
werden. Als ſich die Renaiſſance an den alten, rituellen Langbau
nicht mehr gebunden hielt und ſich ihrem freien Schönheitsſinne
überließ, als man von dem Kirchenbaumeiſter vor allem ein ſchönes
und phantaſievolles Gebäude verlangte, da ſchuf ein ſonſt wenig
bekannter Architekt in Piſtoja, *Ventura Vitoni* (1442—1522), die
Kirche Madonna dell' Umiltà (Vorhalle und Chor von 1494, der e
Mittelbau von 1509). Das Achteck, welches gleichzeitig Giul. da
Sangallo und Bramante nicht mehr für Baptiſterien, ſondern für
Sakriſteien anwandten, iſt hier in bedeutender Größe, mit einer
eleganten Innenbekleidung korinthiſcher Pilaſter (auch hier aus
den Ecken gerückt!) und zierlicher Fenſter, zum Hauptraume einer
Kirche geworden, die nur leider erſt in ſpäter Zeit (durch *Vaſari*)
ihr Obergeſchoß und ihre Kuppel erhalten hat (dunkel wie die f
florentiniſche). Außerordentlich fein und edel iſt beſonders die
Vorhalle gedacht: zwei Tonnengewölbe und in der Mitte eine
Kuppel über einer Pilaſterarchitektur, unten herum Sockel und
Sitze von rotem Marmor. Die äußere Inkruſtation fehlt oder iſt
ärmlich modern. — Von demſelben Baumeiſter die einfach nied-
lichen Kirchlein S. Giovanni delle Monache (S. Chiara, 1494 g
bis 1513) und S. M. delle Grazie (1484) in Piſtoja: Kuppelbauten, h
die ſich im Grundriß weſentlich der Capp. Pazzi anſchließen und
auch in den Formen und Gliederungen Brunelleſchiſchen Einfluß
zeigen.

Den Beſchluß der toskaniſchen Frührenaiſſance macht der ſchon
öfter genannte *Simone Pollaiuolo*, gen. *Cronaca* (1454—1508). Die
Vollendung des Pal. Strozzi durch den Hof und das ſchöne Ge- i
ſimſe (1500, ſ. S. 135h u. i), deſſen Formen er nach einem in Rom ge-
fundenen Fragment in vergrößertem Maßſtab bildete, war in dop-
pelter Beziehung ein Ereignis: in Beziehung auf die Form, die hier
zum erſtenmal das römiſche Vorbild mit ganzem, vollem Ernſt nach-
ahmte; ſodann in Beziehung auf die Verhältniſſe. Hatte man
bisher geſchwankt, ob das Kranzgeſimſe bloß im Verhältnis zum

oberſten Stockwerk oder zum ganzen Gebäude zu bilden ſei, hatten viele florentiniſche Paläſte durch das weit vorragende Dach mit ſeinen konſolenartig abgeſtuften Sparren das Kranzgeſims geradezu erſetzt oder gleichſam für unnötig erklärt, ſo wurde hier ein Muſter hingeſtellt, deſſen grandioſer und wohltuender Wirkung ſich kein Auge entziehen konnte. Sein Verhältnis zur Höhe und Form des Baues iſt an ſich ein rein willkürliches, weil ſeine Bildung das Reſultat eines ganz andern Enſembles iſt, nämlich irgend einer altrömiſchen Säulenhalle, die zu dieſem Geſimſe bei weitem nicht ſo hoch ſein dürfte als der Pal. Strozzi; gleichwohl wirkt es ſchön und richtig zu dieſer Art von Wandfläche.

Cronaca behandelte aber auch andere Gattungen von Gebäuden a mit feinem Sinn. So ſollte Pal. Guadagni auf Piazza S. Spirito, den ihm die Tradition zuſchreibt, nur ein ſtattliches florentiniſches Haus werden und erhielt dieſen Charakter rein und vollſtändig. Der Quaderbau beſchränkt ſich auf das Erdgeſchoß, die Ecken (die durch ganz dünne Dreiviertelſäulchen markiert ſind, ſ. S. 128d) und die Fenſtereinfaſſungen; mit beſcheidenen Mitteln iſt die Abſtufung der Stockwerke trefflich durchgeführt; das oberſte iſt eine offene Säulenhalle, welche das weit vorgeſchrägte Dach trägt. Der Hof trefflich in der Art des Giul. da Sangallo; an der Treppe ſchon der ſtrengere Organismus, wie wir ihn bei Baccio d'Agnolo werden ausgebildet finden. — Nicht minder bedeutend zeigt ſich Cronaca b in der Kirche S. Francesco al Monte (oder S. Salvatore, ſeit 1475). Es iſt die einfachſte Bettelordenskirche, deren Dachſtuhl ſelbſt bis in den Chor hinein ſichtbar iſt; ſchlichte Pilaſter trennen unten die Kapellen, gliedern oben die Wandflächen zwiſchen den Fenſtern (ihre Segmentverdachung eine von Cronaca eingeführte Neuerung); allein gerade in dieſer abſoluten Schmuckloſigkeit treten die reinen Verhältniſſe ernſt und bedeutend hervor. — Endlich iſt c noch die Sala del Conſiglio im 1. Stock des Pal. Vecchio ſein Werk (ſeit 1495 im Verein mit *Franc. di Domenico, il Monciatto* erbaut). Der durch Säulen abgeteilte Erker im Innern und ſeine Fenſterumrahmungen am Äußern haben ſich von Cronacas Anlage bis heute erhalten. Über die Sakriſtei von S. Spirito ſ. S. 136a.)

d In Piſa iſt der Hof der Univerſität ein einfach ſchöner Chioſtro der frühen Renaiſſance, in der Art des Brunelleschi: unten Bogenhallen, oben Säulen mit Holzgebälk, die nur ihre ehemaligen Konſolen nicht mehr über ſich haben. Beide Ordnungen ioniſch; e das mittlere Geſimſe ſehr zart. — Die Caſa Trovatelli, auf dem Wege nach dem Dom: wenige, aber ſchöne und originelle Fenſter und eine zierliche Rundbogentür, Mitte des 15. Jahrh. — Der Hof f des erzbiſchöflichen Palaſtes, etwa vom Ende des 15. Jahrh.,

zeigt eine Übertragung des Kloſterhofbaues Brunelleschis in den weißen Marmor und in größere Verhältniſſe. Die obere Ordnung hatte indes ehemals gewiß Konſolen und Gebälk von Holz; erſt ſpäter wurden die Säulen mit Marmorpfeilern eingefaßt, mit einem Marmorgebälk bedeckt, und ihre Zwiſchenräume mit Fenſtermauern geſchloſſen. (Der Außenbau modern.) — Die beiden Kloſterhöfe von S. Francesco ſind von der ſtattlichen Art dieſer Zeit. — a Caſa Toscanelli im Borgo zeigt auf einer Bogenhalle von fünf b Säulen zwei Stockwerke in Backſtein mit Fenſtern im Halbrund. Die Geſimſe, Archivolten uſw. einfach und zart; es iſt nicht möglich, mit wenigerem einen ſo bedeutenden Eindruck hervorzubringen, allerdings iſt Raum und Stoff nicht geſpart.

In Lucca werden die Bauten dieſer Zeit auf zwei Künſtler verteilt: *Civitali* und *Francesco Marti*; ſo der Palazzo Pretorio, c ein ſchönes, derbes Gebäude — unten mit einer Säulenhalle, welche ſich an den geſchloſſenen Teilen als Pilaſterreihe mit Bogen fortſetzt, die obern Fenſter mit unzweckmäßig verzierten Einfaſſungen; ferner Pal. Bernardini già Lucheſini (an Piazza S. Giuſto, d mit prächtigem Portal und zwei Höfen) und Pal. Cenami (jetzt e Banca Nazionale Toscana).

Noch eine kleine Nachleſe auf den Straßen über Perugia und über Siena nach Rom.

An das gotiſche Karmeliterkirchlein S. M. delle Grazie bei f Arezzo iſt eine große Vorhalle im florentiniſchen Stile angebaut, welche zum ganz Maleriſchen in dieſer Art gehört; ſieben Bogen vorn, zwei auf jeder Seite und zwei rechts und links an die Faſſade anſchließend; das Kranzgeſimſe allerdings etwas willkürlich gebildet mit einem vorſpringenden ſteinernen Dachrand von lauter Roſetten; die Bogenfüllungen mit gemalten Verzierungen ausgefüllt. (Laut Vaſari von *Benedetto da Majano*.)

Bei Bibbiena iſt die Madonna del Saſſo ſamt Kreuzgang g und Kloſter, 1488—1501, ein hübſches Spezimen einer ländlichen Kloſteranlage des Quattrocento. Die Kirche, angeblich von *Bart. Baccetti* aus Settignano, folgt im Grundplane der Badia von Fieſole (Tonnengewölbe, mit Flachkuppel über der Vierung).

Der Dom in Città di Caſtello iſt eine Replik von S. Fran- h cesco al Monte bei Florenz in reicherer Durchbildung und mit Kuppel und Querſchiff, beg. 1482 von *Elia die Bart. Lombardo (Gagini?)*, Kuppel 1518 (die jetzige modern), 1540 geweiht. Ebendort S. M. maggiore (1483—1513) in dreiſchiffiger, noch durchaus i gotiſcher Anlage — nach dem Muſter etwa von S. M. del popolo in Rom —, nur das ſpärliche Detail in den Formen der römiſchen Frührenaiſſance.

a In Gubbio iſt S. Pietro, einſchiffig, tonnengewölbt, mit Querſchiff und langem Chor, aus einem mittelalterlichen Baue zu Beginn des 16. Jahrh. umgeformt, mit Beibehaltung der auch in andern romaniſchen Kirchen der Stadt vorkommenden halbrunden Niſchenreihen der Seitenwände, die beſonders zierliche Ausbildung in Frührenaiſſanceformen (Pilaſter, Muſcheln uſw.) erhalten haben. Chor ſpäter und ganz nüchtern.

b In Caſtel Rigone (Stat. Paſſignano) iſt S. M. de' Miracoli (1494) eine vereinfachte und im Äußern feiner gegliederte Wiederholung der Mad. del Calcinajo bei Cortona und der Mad. delle lacrime bei Trevi; in Gewölben und Fenſtern noch gotiſch. Das reiche Portal und Rundfenſter von *Domen. Bertini da Settignano* (1512).

c In Trevi iſt Madonna delle lacrime, 1487 von *Ant. Marchiſſi* aus Florenz erbaut, in der Anlage identiſch mit Mad. del Calcinajo bei Cortona. Das herrliche Portal und das Hauptgeſimſe von *Giov. di Gianpietro* aus Venedig 1511 gearbeitet.

d In Foligno die Portale von S. Agoſtino, Hochrenaiſſance mit feinſten Pilaſterfüllungen, und S. Niccolò, früher und ſchlichter.
e Caſa Deli (1510) fein in den Verhältniſſen, maßvoll in den Glie-
f derungen, mit prächtiger Tür. Caſa Vitelleſchi-Orſini (1515) mit vornehmer Fenſter- und Türarchitektur.

g In Perugia iſt die Faſſade der Confraternità von S. Bernardino von *Agoſtino di Duccio* (bez. 1461) als vorherrſchend figuriertes Werk hier nur vorläufig zu nennen. Von ſehr ſchöner Frührenaiſſance von demſelben *Agoſtino* und *Poſidoro di Stefano:* die
h ſtattliche Porta S. Pietro, ſeit 1473, mit glücklicher Entlehnung des Hauptmotivs der Faſſade von S. Francesco zu Rimini, wo Agoſtino mehrere Jahre unter L. B. Alberti tätig war. (Das Haupt-
i geſimſe fehlt.) — An S. Pietro de' Caſſineſi iſt die Bekrönung des gotiſchen Campanile von *Piero da Firenze* und *Giov. Bertini (di Bettino)* aus Florenz, 1463. Von ihnen mag auch der erſte
k Kloſterhof in den Formen Brunelleschiſcher Frührenaiſſance ausgeführt ſein (Tür und Fenſter des in ihn mündenden Kapitelſaals
l ganz nach dem Muſter der in der Badia von Fieſole). Später und
m wohl von *Franc. di Guido* aus Florenz die zwei graziöſen Kapellen
n des linken Querſchiffs. — Die kleine Front der Madonna della Luce (1519) iſt eine treue Replik derjenigen von Madonna delle Nevi in Siena, in etwas entwickelteren Formen. — Am Oberſtock
o des im Erdgeſchoß noch gotiſchen (Portal) Palazzo de' Tribunali Renaiſſancemotive (1472, lombardiſche gekuppelte Fenſter). —
p Ein Haus dieſer Periode Borgo S. Pietro 82.

q In Aſſiſi die Vorhalle am Portal der Unterkirche S. Francesco von *Fr. da Pietraſanta* 1488, und gegenüber das anmutige,

aber unorganiſche Doppelportal zur ehemaligen Capp. di S. Bernardino, von drei Brüdern *Zampa* aus Aſſiſi.

S. Bernardino de' Zoccolanti bei Urbino (c. 1470), neuerdings als Jugendwerk *Bramantes* in Anſpruch genommen, zeigt die originelle Anlage eines tonnengewölbten, einſchiffigen Langbaues, der in der Mitte von einer etwas weiteren, auf vier mächtigen Säulen ruhenden Vierungskuppel mit Halbkreisniſchen in der Querrichtung unterbrochen wird. Das Äußere ſchlichter Backſteinbau, vornehm in den Verhältniſſen und maßvoll in der Dekoration, mit reichem Säulenportal und eigentümlichem, durch ein Säulchen geteiltem Doppelfenſter darüber.

Hier ſind auch die zwei einzigen authentiſchen Kirchenbauten *Baccio Pontellis* († 1494) einzureihen: S. M. maggiore zu Orciano (bei Mondavio, Marken, 1492 erbaut; Kuppel auf vier Säulen, im Quadrat von einem kreuzgewölbten Schiff umgeben, aus dem ein quadratiſcher Chor mit Nebenräumen herausſpringt; der einzige Schmuck des originellen Backſteinbaues iſt das prächtige Steinportal und ein hoher Turm); — S. M. delle Grazie zu Sinigaglia 1491, ein unintereſſanter einſchiffiger tonnengewölbter Backſteinbau mit lang herausgeſtrecktem Chor, die beiden Kloſterhöfe mit hübſchen Säulenarkaden, erbaut von *Sabbatino da Fabriano*. — Von Pontellis zahlreichen Befeſtigungsbauten (Kaſtelle zu Jeſi 1488, Oſimo 1489 und Sinigaglia 1492) verdient das Kaſtell von Oſtia beſondere Hervorhebung; 1483—86 für Giuliano della Rovere erbaut, iſt es das Hauptbeiſpiel ſeiner Art aus der Zeit des Übergangs von den alten Mauerumgürtungen zu dem Syſtem der Baſtionen (es hat übrigens noch runde Ecktürme, nicht polygone Bollwerke).

Am Dom von Narni, jener wunderlichen Baſilika mit Flachbogen, iſt ein artiger Portikus vom Jahre 1497 angebracht. Viel prächtiger und von edelſten Verhältniſſen iſt die Vorhalle am Dom von Spoleto: fünf Bogen auf Pfeilern, die mit ſchlanken Säulen bekleidet ſind, an beiden Enden noch beſondere Kanzeln zum Vorzeigen von Reliquien und zur Predigt; Gebälk und Baluſtrade reich und zierlich; die Bogen des Gewölbes innen auf Konſolen ruhend (ſeit 1491 von *Ambrogio d'Antonio da Milano* und *Pippo d'Antonio Fiorentino* erbaut).

Die Madonna della Quercia vor Viterbo, als Säulenbaſilika nach dem Muſter von S. Lorenzo in Florenz (ohne Querſchiff) 1470 beg., ſeit 1480 von *Daneſe di Cecco da Viterbo* († 1519) ausgebaut; Faſſade und Portale von *Bern. da Viterbo* und *Dom. da Firenzuola* (1504—09), Campanile ſeit 1481 von *Ambrogio da Milano,* der Kreuzgang unten gotiſch (nach dem von S. M. de' Gradi kopiert), oben mit ioniſchen Säulen und Arkaden von *Daneſe;* — die Decke

der Kirche und das Refektorium 1519—25 von *Ant. da Sangallo d. j.* —, das Ganze ein Probestück des der einheitlichen Inspiration ermangelnden provinziellen Kunstvermögens.

a In Viterbo selbst ist der Pal. Patrizi già Chigi (Via Chigi) das südlichste Spezimen des frühflorentinischen Typus mit Rustika und Rundbogenfenstern (an der Ecke die Dreiviertelsäule vom Pal. di Parte Guelfa!) und zweiarmiger, doppelgeschossiger Hofloggia mit Schotenkapitälen.

b Spoleto besitzt in der Fassade des Pal. Arroni ein Muster zierlicher Frührenaissance mit reich dekorierten Fenstern, auch durch die Sgraffiti bemerkenswert (s. unter Dekoration).

Das Hauptgebäude dieser Zeit in den Abruzzen ist das Ospe-
c dale in Sulmona, von Lombarden schon in der 1. Hälfte des
d 15. Jahrh. beg. (am Pal. Tabassi zeichnet sich 1448 ein *Pietro da Como*) und wahrscheinlich von einem lombardischen Schüler Bramantes fortgeführt. Türen und Fenster zum Teil noch gotisch, zum Teil reiche Renaissance (an die besten der Kathedrale von Como erinnernd), zum Teil im Mischstil und von so schöner Verbindung des Maßwerks mit klassischen Formen, wie sie in Italien sich selten findet.

In Rom existierte zu der Zeit, als Brunelleschi die dortigen Altertümer zeichnete, kaum ein einheimisches Kunstleben. Der päpstliche Stuhl, der nach langer Kirchentrennung einmal wieder seine unbestrittene Stelle am Tiber einnahm, fand keine gewerbfreie kunstliebende Bürgerschaft, sondern ein verwildertes und verkommenes Volk vor, und alle geistigen Bestrebungen, die das neubefestigte Papsttum schützte und begünstigte, trugen einstweilen den Charakter einer unsteten Kolonie, eines beständigen Wechsels.

So ist es denn auch unleugbar, daß die neue Bauweise zuerst durch fremde, und zwar florentinische Künstler durchgesetzt wurde. Unter Eugen IV. erschien *Antonio Filarete* und goß die ehernen Pforten von St. Peter (s. u. Skulptur). Von L. B. Albertis und Bern. Rossellinos Tätigkeit unter Nikolaus V. und Pius II. ist nichts Wesentliches mehr erhalten. In welchem Maße jedoch Alberti hier wie auswärts direkt (S. Francesco in Rimini und S. Andrea in Mantua) oder durch Vermittlung wenig bekannter Architekten und lombardischer Maurermeister nordwärts und außerhalb Toskana wirkte, ist noch nicht genügend ergründet worden. — Giuliano da
e Majano, nach Vasari Erbauer des Palazzo di Venezia, hat nachweislich nie in Rom gearbeitet. Der Baumeister dieses Palastes ist wahrscheinlich *Giac. di Cristofano da Pietrasanta*, auch Architekt
f der Benediktionskanzel Pius' II. und des Andreastabernakels; der später als Architekt bekannt gewordene *Meo del Caprina* und

Giuliano da Sangallo waren hier nur Bauunternehmer. Das Äußere des Palastes (beg. zw. 1451 und 1455), für welches dem Künstler der Quaderbau versagt gewesen sein muß, ist nicht maßgebend, obwohl die Verhältnisse der Stockwerke zueinander immerhin bedeutend wirken. (Bemerkenswert für diese Zeit [nach 1464] die Giebelbekrönung des Portals.) Allein der ausgeführte Teil der Halle um den größern Hof (nach 1455) und die analog gebildete Vorhalle von S. Marco (seit 1469 von *Mag. Petrus Paulus Antonisi* aus Rom ausgeführt, mit schönem Portal) bezeichnen eine wichtige Neuerung: es sind die ersten konsequent durchgeführten Pfeilerhallen mit Halbsäulen, unten dorisch-toskanisch, oben korinthisch. Ohne Schwierigkeit wird man darin die ins Hohe und Schmale gezogenen Formen des Kolosseums wiedererkennen, von dem auch die Steine entlehnt sein sollen; nur hat der Architekt die Attiken der verschiedenen Stockwerke dieses Gebäudes für Basamente angesehen und deshalb hier auch der untern Ordnung Piedestale gegeben. Ganz ausgeführt, wäre dieser Hof eine der größten Zierden von Rom. Die Fassaden des Palazzetto (1466 bis 1469) mit jetzt zugemauerten fensterartigen Arkaden bilden auf drei Seiten bloß die Hinterwand der Loggia, welche den Garten vom Äußeren abschließt; unten mit achteckigen, oben mit runden Säulen (ursprünglich *Bernardo di Lorenzo* aus Florenz aufgetragen; seit März 1467 ist *Giac. da Pietrasanta* Bauleiter, Bernardo also wahrscheinlich nur der ausführende Unternehmer).

a b c

Fast sämtliche Gebäude aus dem letzten Viertel des 15. Jahrh. hat man bis vor kurzem, der Aussage Vasaris folgend, dem Florentiner *Baccio Pontelli* († nach März 1494) zugeschrieben. Dieser kam aber erst 1482 nach Rom und trat dort nur als Militärbaumeister auf (s. S. 143e—g). Wie nun die ihm zugeschriebenen Monumente sich unter die drei an seine Stelle tretenden Meister *Meo del Caprina da Settignano* (1430—1501), *Giovannino de' Dolci* aus Florenz († zw. 1482 u. 86) und *Giacomo da Pietrasanta* († zw. 1492 u. 95) verteilen, ist z. T. noch ungewiß. Sie waren wohl geübte Techniker, aber mit Ausnahme des letzten (s. oben S. 144e) keine von jenen Künstlern, welche die neue Formenfreiheit genial und schön zu handhaben wußten. Das wichtigste Werk, die Kirche S. Agostino (1479—83), ist bestimmt von *G. da Pietrasanta* und *Sebastiano da Firenze,* in betreff des Innern ein ziemlich nüchterner Versuch hohen Gewölbebaues auf Pfeilern mit kleiner Kuppel, wobei der Baumeister (wie Brunelleschi in S. Spirito) die unteren Wände in Nischen auflöste. An der Fassade macht sich jene von Alberti (Fassade von S. M. Novella) zuerst gebrauchte Verbindung des Mittelbaues mit den Seitenschiffen auf recht üble Weise bemerklich: die geschwungenen Halbgiebel endigen beiderseits in kolossale Vo-

d

a luten mit dem Eckblatt des ioniſchen Kapitäls. — An S. M. del Popolo (bis 1477) iſt die Faſſade ſchlicht und gut (die Halbgiebel ſpäter verändert); das Innere, hier ein Pfeilerbau mit Halbſäulen, von jeher etwas gedrückt, hat durch moderne Verkleiſterung allen höhern baulichen Reiz verloren, und die achteckige Kuppel kann gegen die ſonſtige breite Maſſe nicht mehr aufkommen. (Chor
b von Bramante ſ. unten.) — Einer kleineren Aufgabe, wie S. Pietro in Montorio (ſeit 1472), genügten Meiſter dieſer Begabung recht wohl: dieſes Kirchlein, einſchiffig gewölbt, mit Vierungskuppel, Querſchiff, Kapellen als Wandniſchen und polygonem Chorabſchluß, bildet ein ſehr tüchtiges Ganzes und würde mit der urſprünglichen Dekoration einen trefflichen Effekt machen (ſ. S. 147 b). — Beim
c Bau der Sixtiniſchen Kapelle, ſeit 1473—81 von *Giov. de' Dolci* errichtet, lag ein bindendes Programm und die Rückſicht auf die ſchon vorhandenen vatikaniſchen Bauten vor; ſonſt ließe ſich ſchwer denken, daß für die päpſtliche Hauskirche eine ſo abſolut ſchlichte Form gewählt worden wäre. — Mehrere ältere Kirchen ſind damals
d mit Faſſaden verſehen worden, ſo S. Pietro in Vincoli, SS. Apoſtoli, beide um 1475. Man berief ſich vielleicht auf die mittelalterliche Kirche S. Saba oder auf das friſche Beiſpiel von S. Marco und legte eine gewölbte Doppelhalle vor die Kirche mit weitgeſpannten Rundbogen, unten auf achteckigen Pfeilern, oben auf Säulen. Dies macht zwar keinen kirchlichen, aber immerhin einen heitern und angenehmen Eindruck[1]). Hierher gehört auch
e der Bau des Hoſpitals von S. Spirito, 1473—82 von Sixtus IV.
f neuerrichtet; der Campanile, ebendamals nach dem Muſter des alten aufgebaut, iſt vielleicht der beſte des neuen Stils in Rom (ſ. S. 12 h). Ein Bild der urſprünglichen Architektur, ehe ſie durch ſpätere Vor- und Zubauten litt, zeigt ein Fresko im großen Saale; die Faſſade iſt auf Botticellis Opfer des Ausſätzigen in der Sixtina dargeſtellt. — Ferner das kleine Schiff und der achteckige Kuppel-
g raum von S. M. della Pace (geweiht Ende 1482); alles mit Kapellenniſchen. Pietro da Cortona hat ſpäter dem Äußeren einen ganz neuen Sinn gegeben. — Wenigſtens ausgeführt von G. da
h Pietraſanta iſt das von Innocenz VIII. erbaute Belvedere im Vatikan (beg. 1487); damals ganz iſoliert, zeigt die kleine Villa ſchon eine doppelgeſchoſſige offene Bogenhalle zwiſchen zwei Vor-
i bauten. — Außerhalb Roms baute *Meo del Caprina* den Dom von Turin (1492—98) und vielleicht die Kloſterkirche von Monte

---

* 1) An der kürzlich umgebauten Faſſade von S. Giacomo degli Spagnuoli (an Piazza Navona) iſt nur noch das Erdgeſchoß alt; das reiche Mittelportal wurde von der urſprünglichen (jetzt hintern) Faſſade hierher transportiert. Der aus der-
** ſelben Zeit ſtammende graziöſe Kloſterhof von S. Salvatore in Lauro iſt auch ein anonymes Werk dieſer Zeit.

Cappuccino bei Turin: ein achteckiger Zentralbau mit Kapellen- a
niſchen, Kuppel mit Zeltdach, beſcheidene gute äußere Inkruſtation.
Ob nach der Verwandtſchaft mit der Faſſade des Turiner Domes
dem Meo auch die Faſſade von S. Pietro in Montorio zu Rom, b
ſowie die kapellenartig kleine Kathedrale von Oſtia zugeſchrieben c
werden darf, wagen wir nicht zu entſcheiden (letztere in den
Fenſtern noch gotiſch). — Auch die in Anordnung und Skulptur-
ſchmuck reichere Faſſade von S. Criſtina zu Bolſena, obwohl d
erſt um 1500 erbaut, folgt noch dem Typus der eben beſprochenen
römiſchen Kirchen.

Die achteckigen Pfeiler, von welchen oben die Rede war, ſind
in dieſer Zeit das Zeugnis für das gänzliche Ausgehen der be-
quem und für jedermann zur Hand liegenden antiken Säulen;
über die noch verfügbaren begann damals ſchon eine höhere Auf-
ſicht, ſei es, daß ſie erhalten oder vernutzt werden ſollten. Der un-
verjüngte achteckige Pfeiler kann in jeder Steinmetzhütte geliefert
werden, und die toskaniſche Baukunſt hatte ihn in der gotiſchen
Zeit und ſchon früher auf alle Weiſe angewandt. In Rom iſt vielleicht
eines der früheſten Beiſpiele der Hof des Governo Vecchio (già e
Nardini, 1475), maleriſch unregelmäßig, von mehrern Stockwerken.
— Ewas ſpäter und ſehr hübſch: der doppelgeſchoſſige Hof des
Hoſpitals S. Giovanni de' Genoveſi. Ein ähnlicher Hof (mit f
modernem Obergeſchoß) v. J. 1475 in S. Coſimato, deſſen hübſche g
Faſſade mit noch gotiſchem Giebelfries auch gleichzeitig iſt; ebenſo
das etwas ſchematiſch dekorierte Portal. — Auch der Hof des
Pal. Sforza-Ceſarini und wohl auch die alten Teile in dem h
des Pal. Strozzi (bei S. Francesco delle Stimmate) ſtammen noch i
aus dem 15. Jahrh.

Im übrigen waren die römiſchen Paläſte dieſer Zeit überaus
einfach, ihre Faſſaden auf Sgraffitodekoration ganz anſpruchsloſer
Art berechnet: Nachahmung des Quadergefüges, von Gurten mit
Arabeskenfrieſen unterbrochen, manchmal auch architektoniſche
Gliederungen. Erhalten ſind nur wenige Spuren ſolcher Ornamen-
tation an Pal. Capranica (vor 1450 beg.) und de' Penitenzieri k
(erb. nach 1478, aber vor 1490), an letzterem namentlich im Hofe. —
Sonſt wären noch zu nennen: Pal. Riario an SS. Apoſtoli, vom l
Kard. Pietro († 1474) begonnen, von Giuliano della Rovere aus-
gebaut, deſſen Anſpruchsloſigkeit dem Lobe gleichzeitiger Schrift-
ſteller wenig entſpricht; Pal. Altemps, von Girol. Riario vor 1483 m
gegründet, außer dem ſpäter umgebauten Erdgeſchoß äußerlich
(namentlich nach Via del Soldato zu) einer der beſterhaltenen, mit
reichſkulpierten Türen im Veſtibül und Fenſtern an beiden Faſſaden;
im kleinen Hofe hinter dem großen wohlerhaltene Sgraffiti; end-
lich Pal. del Governo Vecchio (ſ. oben S. 147 e), außer dem n

Hofe und dem eigentümlich dekorierten Portale wenig bedeutend.
a (Den Palaſt bei S. Pietro in Vincoli ſ. S. 137g.)

Im Jahre 1500 begann ein nordiſcher Baumeiſter die Kirche S.
b M. dell' Anima (voll. 1519): gleiche Schiffhöhen, Kreuzgewölbe,
hohe mißgeſchaffene Wandniſchen, durch moderne Stukkatur ſtark
verändert. Die Faſſade, von 1514, fälſchlich dem *Giul. da Sangallo*
zugeſchrieben, zeigt eine Verbindung von Backſteinflächen und drei
Ordnungen korinthiſcher Pilaſter übereinander; obwohl rein deko-
rativer Natur, wirkt ſie doch edel; bei der beſcheidenen Bildung
c der Pilaſter und Geſimſe kann die ſchöne Mitteltür (vielleicht von
B. Peruzzi) kräftig heraustreten. Für eine ſchmale Straße und
für beſchränkte Mittel iſt hier das Mögliche geleiſtet; eine ſpätere
Zeit hat bei ähnlichen Aufgaben mit den dreifachen Koſten ganze
Säulen nebſt einer Begleitung vielfach abgeſtufter Wandpilaſter
dahinter und weit vortretender Gebälke darüber aufgewandt und
einen Schattenwurf erreicht, der dieſem Gebäude fehlt; allein hier
ſtehen die Ziermittel gerade im richtigen Verhältnis zu der harm-
loſen Kompoſition des Ganzen. —

In der Umgebung von Rom iſt das mächtige Kaſtell der Orſini
d zu Bracciano (1460), hoch über dem Sabatinerſee thronend, das
Prototyp einer ländlichen Baronalburg dieſer Zeit, in der die Feſte
des Mittelalters dem Palaſte der Renaiſſance zu weichen beginnt:
rieſiges Fünfeck, deſſen Eckrundtürme in die gleich hohe, mit Zinnen
und Konſolengeſims gekrönte Mauer eingelaſſen ſind, auch innen
ſehr ſehenswert (trefflich reſtauriert). — Noch großartiger iſt die
e Befeſtigung der Abtei Grottaferrata durch Giuliano della Ro-
vere (nach 1484) mit Gräben und Baſtionen nach den Regeln der
damals in vollſtändiger Umwandlung begriffenen Feſtungsbaukunſt,
das Ganze eine unvergleichlich maleriſche Anlage (ungewiß, ob von
Giac. da Pietraſanta, Meo del Caprina oder *Giul. da Sangallo* aus-
geführt; auf letzteren ließe das Bruchſtück der ſchönen Hofarkade
mit ihren charakteriſtiſchen Kapitälen ſchließen). — Das päpſtliche
f Jagdſchlößchen La Magliana hat von ſeinem Umbaue unter In-
nocenz VIII. die vordere dreibogige Pfeilerhalle (im Detail ähnlich
denen an den Apoſtoli, an S. Pietro in Vincoli uſw.), ſowie manch
hübſches Renaiſſancedetail. (Den Anteil *Giul. da Sangallos* daran
g ſ. S. 137.) — In Vicovaro iſt S. Giacomo, der achteckige kuppel-
bedeckte Tempietto der Familie Orſini, um 1450 von *Domenico da
Capodiſtria* († 1463) erbaut und von mehreren Händen (ſ. u. Skulptur)
mit Bildſchmuck ausgeſtattet, ein intereſſantes Gemiſch von gotiſchen
und antiken Reminiszenzen, mit reichem Portal.

In Neapel trat mit den aragoneſiſchen Königen die Renaiſſance
an die Stelle der vom Hauſe Anjou gepflegten Gotik. Die An-

regung kam ohne Zweifel von außen; Herzog Alfons von Calabrien berief den Florentiner *Giuliano da Majano* nach Neapel, von deſſen dortigen Bauten oben S. 128 i—l ſchon die Rede war. Aber ſchon ein Menſchenalter vorher, 1453—70, war der Triumphbogen Alfons' I. unter der Leitung des Mailänders *Pietro di Martino* (c. 1425—73) erbaut worden, ob nach ſeinem oder *Franc. Lauranas* Entwurf, bleibt zweifelhaft. Die Einrahmung dieſes hohen weißen Marmorbaues zwiſchen zwei dunkle Türme des Caſtello Nuovo wirkt ſchon an ſich ſehr bedeutend; die Ornamente ſind prächtig und mannigfaltig; die Kompoſition aber — unorganiſch und naiv phantaſtiſch, wenn auch in der Gliederung der einzelnen Beſtandteile nicht ohne Geſchmack, — läßt das frühe Jugendalter dieſes Stiles nicht verkennen. Doch ruht die Bedeutung des Werkes darin, daß es die früheſte Schöpfung der Renaiſſance iſt, welche die antiken Ordnungen im vollen Reichtum ihrer Formen und der vegetabiliſchen Ausdeutung, die ſie ihren Gliedern verliehen (Blattreihen, Eierſtäbe, Aſtragale uſw.), prangen läßt, überhaupt ſich das Vorbild der Architektur des antiken Roms rückhaltlos zu Nutzen macht. Im Hofe des Caſtel Nuovo die Kirche S. Barbara, von dem Catalanen *Mattia Fortimany* (1470, ihr Portal ſ. unter Skulptur). Von ſonſtigen Sakralbauten hat die Kirche Monte Oliveto, gegründet zu Beginn des 15. Jahrh., nur den Portikus bewahrt. Die Capp. Piccolomini in dem moderniſierten Innern haben wir ſchon erwähnt (S. 127, Anm. 1). Die gegenüberliegende Capp. Maſtrogiudici wurde etwas ſpäter nach ihrem Muſter errichtet. Der einfache Kloſterhof (jetzt Kaſerne) und der von S. Severino zeigen florentiniſchen Stil[1]).

Zaghaft-zierlich und ſelbſt ungeſchickt tritt der florentiniſche Palaſtbau mit Ruſtika auf in dem 1466 für Diomede Carafa umgebauten Pal. Colobrano (jetzt Santangelo, Strada S. Biagio de' Librai Nr. 121); freier, ganz mit Benutzung toskaniſcher Vorbilder in dem 1464—88 erbauten Pal. Cuomo (jetzt Muſeo Filangieri, Via del Duomo), mit Unrecht *Giul. da Majano* zugeſchrieben. 1470 erbaute *Novello de Paparo* den Palaſt für Roberto Sanſeverino, der bei ſeiner Umwandlung zur Faſſade des Geſù Nuovo ſeine facettierte Quaderverkleidung bewahrt hat. Gut erhalten iſt aus derſelben Zeit der niedliche Pal. Galbiata (Piazza S. Domenico Maggiore Nr. 3) für Ant. Petrucci, den Sekretär Ferdinands I., nach der Tradition von *Giovanni Donadio da Mormanno* in Calabrien († 1522) erbaut. Sicher von ihm iſt die an S. Severino links angebaute kleine Kirche S. M. della Stella (1519) in einfach früh-

1) Der als Architekt dieſer und anderer neapolitaniſchen Bauten genannte *Andrea Ciccione* iſt nichts als eine Erfindung lokaler Ruhmſucht.

florentiniſchen Formen (Rundbogen- und darüber Rundfenſter zwiſchen Pilaſtern). Nach der Ähnlichkeit mit dieſem Werke dürfte
a ihm auch das artige viereckige Oratorium des Pontanus (1492, an der Strada de' Tribunali) angehören: über kräftigem Sockel Kompoſitpilaſter, ſchlichte Fenſter, die Attika unvollendet, das Innere glatt (intereſſante Sentenzinſchriften auf Marmorplatten zwiſchen den Pilaſtern). — Erſt 1513 erbaute der Neapolitaner *Ga-*
b *briele d'Agnolo* den Pal. Gravina (Poſt, voll. 1549 von *Gianfrancesco di Palma, il Mormanno,* † 1570), deſſen ehemalige, durch den jetzigen Umbau ſtark beeinträchtigte Anlage von größter Schönheit war: das Erdgeſchoß gewaltige Ruſtika, das obere Stockwerk glatte Wände mit korinthiſchen Pilaſtern; über den kräftig eingerahmten Fenſtern Medaillons mit Büſten (dieſe von *Vittorio Ghiberti* 1521 gemeißelt), dann das Hauptgeſimſe (das jetzige modern). Durch die Vermehrung der Stockwerke und das Herausbrechen neuer Fenſter ging der Sinn des Baues ganz verloren. — Wahrſcheinlich von dem eben genannten *Gianfrancesco Mormanno* iſt
c ſodann der Pal. della Rocca, Strada S. Trinità Nr. 6, wenigſtens die einfachen untern Stockwerke des Hofes: Bogen auf Pfeilern, mit einer mächtigen gewölbten Einfahrt, wie ſolche ſchon damals und ſeither immer für das prunkliebende Neapel bezeichnend war.

Von den zeitlich ſpätern Renaiſſancekirchen (die doch noch dem
d Stile des 15. Jahrh. folgen) verdient S. Caterina a Formello, von *Romolo Balſimelli* aus Settignano 1519 begonnen (voll. erſt
e 1593), wie auch S. M. la Nuova (gleichzeitig, obwohl das Datum der Vollendung ſpäter lautet) wenigſtens einen Blick. — Merk-
f würdiger als beide iſt S. M. delle Grazie, bei den Incurabili, erb. 1517—24 von einem unbekannten Meiſter: die Kapelleneingänge zu beiden Seiten des Schiffes haben nämlich die Geſtalt antiker Triumphbogen und ſind über und über mit reichem und ſchon ziemlich ſchwülſtigem Zierat bedeckt. Die obern Mauern uſw. gehören einem Umbau an.

g Die wenigen Türme dieſes Stiles, z. B. der von S. Lorenzo, 1492—1507 von *Bernardo,* Sohn des *Pietro di Martino,* errichtet, ſind höchſt einfach; glatte Wände, an den Ecken Pilaſter, die Entwicklung nach oben faſt Null.

In Genua nehmen die Bauten des 15. Jahrh. überhaupt keine bedeutende Stelle ein; was man davon ſieht, iſt überdies nicht frei von lange nachwirkender Gotik, wie z. B. die graziöſe Jo-
h hannes-Kapelle im Dom beweiſt (ſ. bei Dekoration). — Ein artiger
i Säulenhof der Frührenaiſſance in Pal. Centurione (unweit links
k von S. Matteo, Nr. 13). — Von Kirchen könnte S. Caterina am

Hoſpital Pammatone, vom Jahre 1520, vor der Vergipſung eine hübſche Schöpfung dieſes Stiles geweſen ſein; das Portal mit ſchönen Medaillonköpfen iſt von einfacher lombardiſcher Renaiſſance.

[a] Von kleinern Privathäuſern iſt noch eine recht anſehnliche Zahl in den ältern Stadtteilen erhalten. Ich kann dem Architekten nur raten, die ganze Umgebung von Madonna delle [b] Vigne und von S. Giorgio [c] zu durchſtreifen; die Stunde, die er darauf wendet, wird ihn nicht reuen. Man kennt die betreffenden Häuſer durchgängig an ihren oft höchſt zierlichen Portalen im Stil der lombardiſchen Renaiſſance, welche freilich nur zu oft das einzige daran ſind, was ſich erhalten hat. Innen eine insgemein nur kleine Vorhalle, die aber mit ihrer einfach ſtuckierten Wölbung und mit der ſeitwärts angelegten Treppe und deren Säulchen einen oft ganz maleriſchen Raum ausmacht. Unweit der Mad. delle Vigne, auf Piazza Cambiaſo, ein artiges Höfchen [d] mit Treppe, vom Anfange des 16. Jahrh.; das bedeutendſte dieſer Art in Via della Poſta vecchia, [e] kenntlich an dem Türrelief eines Trionfo in paduaniſcher Manier (ein zweites ähnliches Türrelief in Via Doratori); [f] der kleine Hof wenigſtens teilweiſe erhalten, die Säulentreppe faſt ganz, mit ihren Kreuzgewölben — ſtatt der florentiniſchen Tonnengewölbe —, ihren kleinen Madonnenniſchen und der untern Belegung der Mauer mit buntglaſierten Backſteinplatten, welche die ſchönſten Teppichmuſter enthalten — eines der wenigen noch kenntlichen moresken Elemente im genueſiſchen Häuſerbau. (Vgl. unter Dekoration.)

Ein etwas größeres Gebäude dieſes Stiles, wie er ſich bis in die erſten Jahrzehnte des 16. Jahrh. hinein mag gehalten haben, iſt Pal. Bruſo, rechts neben S. Pancrazio. [g] Andere intereſſante Häuſer der Frührenaiſſance: Pal. Raggio, Via Caſſetta longa 25; [h] unbenannter Palaſt im Vico dei Notari 28, trefflich erhalten; [i] Piazza San Siro 2, Portal mit maleriſcher Treppe. [k]

Eine Ableitung der oberitalieniſchen Renaiſſance aus ihren wahren Quellen iſt der Verf. nicht imſtande zu geben. Toskaniſche Meiſter wurden zahlreicher und öfter nach Norden berufen, als wir es heute uns vorſtellen: *Brunelleschi* nach Mailand 1421 [?], 1431 nach Ferrara und Mantua, 1436 wieder hierher; — *Agoſt. di Duccio* 1442 nach Modena, 1446 nach Venedig, 1447—55 in Rimini; — *Michelozzo* 1433 nach Venedig, 1457 [?] nach Mailand; *Averulino* 1451, *Manetti* 1460 ebendahin; letzterer 1471 nach Mantua; — zur ſelben Zeit arbeitete *Meo del Caprina* in Ferrara, *Luca Fancelli* in Mantua. Die Werke Albertis und Donatellos in Rimini und Padua übten großen Einfluß aus. Kaum minder wirkten die zahl-

loſen Lombarden, die wir in ganz Italien antreffen und welche den toskaniſchen Stil in ihre Heimat trugen. Worin aber die Urſache liegt, daß der Stil öſtlich und nördlich vom Apennin eine andere Färbung annimmt, als in Toskana, iſt, abgeſehen vom Backſtein, ſchwer zu ſagen. Wir raten abermals auf das Wirken Albertis von Rom — und auf das Luciano Lauranas von Urbino aus.

Allem Anſchein nach hat die weſtliche Lombardei die Priorität für ſich; die *Lombardi*, ſo nach ihrer Heimat benannt, brachten den Stil bald nach 1450 halbfertig nach Venedig und faſt gleichzeitig nach Genua. Demnach iſt mit den Bauten des Herzogtums Mailand unbedingt der Anfang zu machen. Unendlich vieles, z. T. von großem Werte, liegt abſeits in Landſtädten. So der wohl frühſte Bau der Renaiſſance, durchaus im Stile Brunelleschis: die
a kleine Chieſa di Villa (Corpus Chriſti, zwiſchen 1430 und 1440) in Caſtiglione d'Olona. Zentrale Kuppel, durch Umgang zum Quadrate ergänzt, außen von überaus ſchlanken korinthiſchen Pilaſtern mit einfachem Gebälk darüber gegliedert, das Zeltdach der Kuppel von einem Kranz kleiner Säulchen geſtützt; vielleicht das Werk eines der ſeit 1420 an S. Marco in Venedig beſchäftigten Florentiner (ſ. unter Skulptur).

Wie ſodann in Mailand die Renaiſſance begann, iſt nach den ſtarken Umbauten der folgenden Jahrhunderte ſchwer zu ermitteln. Neben dem neuen Stile dauerte der gotiſche noch lange fort, wie
b das Langhaus in S. M. delle Grazie (ſ. S. 91 d) beweiſt. Noch zwiſchen 1457 und 1468 konnte ein Werk entſtehen, wie das halb
c gotiſch, halb antik ornamentierte Spitzbogenportal an Pal. Vimercati (Via Filodramatici). Einzelne florentiniſche Einflüſſe ſind wohl nachweisbar, beſonders an *Antonio Filaretes* Anteil am Os-
d pedale Maggiore in Mailand; der Bau wurde aber, wie wir S. 94 b ſahen, dann wieder gotiſch fortgeführt. Von *Michelozzo*
e ſtammt hinten an S. Euſtorgio die weiträumige Portinarikapelle (1462—68): außen einfach ſchön in Backſtein, innen ſeit der Reſtauration einer der vorzüglichſten Räume im Geiſte der florentiniſchen Frührenaiſſance, auch in der polychromen Dekoration ein Meiſterwerk aus einem Guß (der berühmte Engelreigen wohl nach dem Entwurfe Michelozzos). An den Kloſterhöfen der Cer-
f toſa von Pavia bricht ſich die Renaiſſance ſeit 1450 namentlich in der plaſtiſchen Dekoration entſchieden Bahn (ſ. unter Skulptur).
g — Die Bauten am Kaſtell von Mailand ſ. S. 104 b.

Die fortlaufende Reihe größerer Bauten beginnt erſt mit den Sforzas, und das Bedeutendſte entſteht erſt unter Lodovico Moro. Und zwar hält man faſt die ſämtlichen Bauten aus dem letzten Viertel des 15. Jahrh. für frühe Arbeiten des großen *Donato d'Angelo* genannt *Bramante* aus Fermignano bei Urbino (1444 bis

1514). Als Produkt ſeiner heimiſchen Jugendtätigkeit wäre am wahrſcheinlichſten S. Bernardino bei Urbino anzuſprechen (Seite 143 b), in deſſen Anlage Analogien mit S. M. delle grazie beſtehen (Tonne, in der Mitte von einer Kuppel unterbrochen, wie am Querſchiff der letzteren Kirche). Bei einem etwa achtundzwanzigjährigen Aufenthalt des Meiſters in dieſen Ländern (1472—99) übte ſeine ſchöpferiſche Tätigkeit einen ſolchen Einfluß aus, daß es erklärlich iſt, wenn die Frührenaiſſance in der Lombardei „stile bramantesco" genannt wird. a

Bramantes frühester beglaubigter Bau iſt S. M. preſſo S. Satiro zu Mailand (ſeit 1476), Rekonſtruktion eines älteren Baues, von dem die Capp. d. Pietà und der Campanile noch übrig ſind, unter beſcheidenen Bedingungen ins enge Gewühl der Stadt hineingebaut, ſo daß der Straßenzug die Anlage eines Chores verwehrte; der Meiſter half ſich, indem er der Schlußmauer (im Innern) durch eine in Relief gegebene Perſpektive eine ſcheinbare Vertiefung gab, das frühſte Beiſpiel einer „Malerei mit Bauformen", wie ſie im Barock tonangebend wird. (Etwas ähnliches auch in der Incoronata zu Lodi.) Die Chorfaſſade außen iſt das wichtigſte mailändiſche Beiſpiel der ſchon beinahe völlig elaſtiſchen Formengebung Bramantes (das giebelgekrönte Mittelriſalit und die zwei Portale ſpäter), während innen die Terrakottafrieſe z. T. aus älteren Formen ſtammen; die marmorne Hauptfaſſade (mit Beibehaltung des alten Sockels, deſſen Skulpturen ins Muſeo archeologico übertragen wurden) modern (1870). Die achteckige Sakriſtei (vor 1488), unten mit Niſchen, oben mit einer Galerie (vgl. unter Skulptur bei Caradoſſo), iſt ein köſtlicher, muſtergültig gegliederter und geſchmückter Bau mit reinem Oberlicht, der etwa vier Jahre jüngeren Sakriſtei von S. Spirito in Florenz nicht an Reinheit des architektoniſchen Details, wohl aber in der Anlage und Wirkung überlegen. Das Querſchiff erſt 1498 von Bramante begonnen, 1511—14 vollendet. b c d

Das zweite Gebäude, woran Bramante den reichſten dekorativen Stil zur Anwendung brachte, iſt der Chor nebſt Vierung und Kuppel von S. M. delle Grazie zu Mailand. Nur die untere Hälfte iſt unter ſeiner Leitung (1492—97) ausgeführt; die Kompoſition der oberen Hälfte gehört ihm gleichfalls, die Proportionen aber ſowie das Detail wurden ſchlecht wiedergegeben. Das Innere hat eine größtenteils moderne Mörtelbekleidung und wirkt nur noch durch das Allgemeine der Raumſchönheit; im wohlerhaltenen Äußern dagegen ſpricht ſich der echte Geiſt der Frührenaiſſance mit ſeiner ganzen anmutigen Kühnheit aus. Auf engem Unterbau (der ſüdliche Querarm durfte nicht in die Straße hinaustreten) wollte Bramante eine bedeutende polygone Flachkuppel mit leichter e

offener Galerie errichten; in schöner und geistvoller Weise bereitet er das Auge darauf vor. Elegant abgestufte Einrahmungen teilen den unteren, meisterlich profilierten Unterbau — Chor und Querarme mit runden Abschlüssen, hinter welchen noch gerade Obermauern emporragen, — in schlank erscheinende Stockwerke; die feine Eleganz der Pilaster, Wandkandelaber, Gesimse und Medaillons aus Marmor oder Terrakotta hat kaum ihresgleichen (die Füllungen von Backstein). Als Hauptmeister des Figürlichen gelten *Gabr. Sfondrati* aus Cremona und *Tom. Amici* aus Monza. Hier lernt man Bramante dem Omodeo gegenüber würdigen, der die noch viel reichere Fassade der Certosa von Pavia um dieselbe Zeit begonnen hatte (S. 156 k). Die runden Abschlüsse der Quer-
a arme sind für die Lombardei tradionell (S. Lorenzo in Mailand,
b S. Fedele in Como usw.); der Meister sollte später dieselbe Anlage in viel höherem Sinne an St. Peter in Rom wiedergeben und an der Consolazione zu Todi hervorrufen. Das schöne Portal des Langschiffes ist etwas später, dagegen die Sakristei und der kleine Kreuzgang von Bramante, dessen unmittelbares Eingreifen sich in der Feinheit der Verhältnisse und des Details kund gibt.

c Im Ospedale Maggiore zeigt die rechte Seite des umgebauten Haupthofes Zwickelfüllungen und Balustradenreliefs (vielleicht von *Omodeo* ausgeführt) im reinen Bramantestil. Das Kloster
d von S. Ambrogio, jetzt Ospedale Militare (1498), kaum ein Jahr vor Bramantes Abreise begonnen, zeigt in den schönen ionischen und dorischen Klosterhöfen wenigstens noch seine Komposition. Am
e Hofe der Canonica, links an S. Ambrogio angebaut, nur eine Seite halbfertig ausgeführt (1492 beg.), ist das Gesamtverhältnis, die Bewegung und Profilierung der Gesimse wahrhaft vollkommen, wozu noch der Reiz der verschiedenfarbigen Steinsorten kommt.
f Den gleichen Stil zeigt Bramante in der Loggia im Kastell von Vigevano (linker Hofflügel, 2. Stock, geschlossen) und in der
g graziösen Brückenloggia, sog. Ponticella des Kastells von Mai-
h land (1495), wo ihm auch der Säulenvorbau im Hofe der Rocchetta zugeschrieben wird. — Architekten mögen einzelne Frag-
i mente im Hofe von Casa Silvestri, Corso Venezia 16 (wo die Malerei der älteren, aus Filaretes Zeit stammenden Fassade von
k Bramante), die schönen Säulenkapitäle im Hofe von Pal. Carmagnola (später Broletto), via Rovello 2, in den zwei Höfen
l von Casa Pozzobonello, via de' Piatti 4 (die genialen Aufsätze der
m Kapitäle), und Casa Fiorenza, via G. Verdi 4, wo auch noch das
n Portal vorhanden, im großen älteren Hofe des Arcivescovado (die trefflich erneuerte malerische Dekoration ein Hauptbeispiel
o der reichen mailändischen Renaissance), in Casa Grifi, via Val-

petroſa 7, und den ſchönen ſgraffitierten Hof wie auch das Tor an Caſa Zucchi (ſeitwärts gegenüber S. Sepolcro) beachten.[1])

Den Schritt in das Einfache tat Bramante mit der Faſſade der Hauptkirche von Abbiate Graſſo, die von einem einzigen gewaltigen Bogen gebildet wird, zu beiden Seiten von je zwei übereinandergeſtellten gekuppelten Säulenpaaren getragen; das Erdgeſchoß 1497 begonnen; dem Giebel fehlt der Simsabſchluß. Mit dieſer Kompoſition überflügelt Bramante alle ſeine Zeitgenoſſen. Die mächtige Rundform, hier nur als Tonnengewölbe, hat er ſpäter im Giardino della Pigna des Vatikans zur rieſigen Niſche ausgebildet. — In S. M. di Canepanova zu Pavia (1492 beg., 1564 voll.; Bramantes Tätigkeit beſchränkt ſich auf den Beginn ihrer Aufführung), einem Achteck mit oberem Umgang, iſt das Motiv der Sakriſtei von S. Satiro zu einer ſelbſtändigen Kirchenanlage erweitert. Die Formen z. T. ſchon die ſeines römiſchen Stiles; Chor und Vorhalle als beſondere Anbauten.

Unter dem Einfluſſe dieſer Werke entſtanden in den umliegenden Städten und Flecken ähnliche Bauten, die von Bramantes Werken oft kaum zu unterſcheiden ſind: Die Madonna di Piazza zu Buſto Arſizio, nach *Baſſaratis* Entwurf von *Lonati* 1518—23 erbaut, ein Quadrat, das ſich im Innern in ein reichgeſchmücktes Achteck verwandelt; die Kuppel mit achtſeitiger Galerie hat die Geſtalt einer Pyramide mit ſanft geſchwungener Linie, wie ſie Bramante auch für S. M. della Grazie beabſichtigte. — Das Santuario della Madonna bei Crema[2]), ein Backſteinoktogon mit vier kapellenartigen Ausbauten (ähnlich dem Tempel auf dem Spoſalizio des Perugino in Caen) von *Giovanni Battagio* 1490 beg., die oberſte Galerie und Abdeckung 1493—1500 voll. von *G. A. Montanaro.* — Von demſelben: die Incoronata zu Lodi (1488), voll. von *Dolcebuono* und *Lazz. Palazzo* (1494), von ähnlicher Anlage wie die Canepanova, von herrlichen Höhenverhältniſſen, der Chor und der obere Teil leider durch Reſtaurierung verdorben.[3]) — S. Magno in Legnano von *Giac. Lampugnano* (1504 bis 29) eine vergrößerte und entwickeltere Form der Kirche in Buſto Arſizio. — Die Madonna zu Saronno, beg. 1498 von *Vinc. dell'Orto*, wirkt nur durch die reiche Außendekoration des Kuppelgeſchoſſes nach Art von S. M. delle grazie; der anſehnliche Campanile von *Paolo della Porta* (1516). — Das Oktogon, welches den

1) Das Lazzaretto vor Porta Orientale war ein Werk des *Lazzaro Palazzo* (1488); das für ſeinen Zweck hübſch gedachte Kapellchen in der Mitte des Hofes erſt 1580 von *Pellegrino Tibaldi* (1527—97) erbaut (beides jetzt demoliert).

2) Von der Kirche S. Maddalena in Crema iſt nur noch die frühe Backſteinfaſſade erhalten (jetzt Teatro filarmonico).

3) In Lodi auch ein reizender Zierbau: Caſa Ceriſoldi già Mutignani, Via Pompeja 45, wohl von *G. Battagio.*

a hübſchen Chorbau der Kirche von Canobbio am Lago Maggiore bildet, iſt nicht von Bramante, vielmehr von *Pellegrino Tibaldi*, b von dem auch der zierliche achteckige Hochbau S. Croce bei Riva am Luganerſee herrühren ſoll (?).

c Auch an der Certoſa von Pavia (S. 93 a) war nach mehr als halbhundertjähriger Unterbrechung des Kirchenbaues unter *Guiniforte Solaris* Bauleitung (1453—81) die Renaiſſance an Stelle der Gotik getreten, und zwar zuerſt an dem Terrakottaſchmuck der d beiden berühmten Kloſterhöfe (ſ. unter Skulptur). Beim Ause bau von Querſchiff und Chor nach dem bereicherten Planſchema des Doms von Piacenza (jeder ihrer Arme ſchließt mit drei Niſchen nach drei Richtungen, eine Anordnung, die für mehrere der untengenannten oberitalieniſchen Kirchen vorbildlich wurde) ſamt der f in drei Galerien abgeſtuften Kuppel (bis ca. 1480, ähnlich in Piag cenza, S. Andrea zu Vercelli und Chiaravalle) war Guiniforte jedoch jenem lombardiſchen Übergangsſtile gefolgt, der ſchon am Äußern des gotiſchen Langhauſes ſich namentlich durch ausgiebige h Verwendung von Bogengalerien (wie ſchon an S. Pier in ciel d'oro i und S. Lazaro in Pavia) kennzeichnet und der auch in ſeinem Entk wurfe zur Faſſade vorherrſchen ſollte. Dieſer kam aber nicht zur Ausführung, obwohl ſeit 1473, bezw. 1475, die Brüder *Mantegazza* und *G. Ant. Omodeo* daran arbeiteten. Nach Solaris Tode erhält *Omodeo* die Bauleitung (1481—99) und liefert nach längerer Unterbrechung der Arbeiten 1492, vielleicht im Verein mit *Dolcebuono*, das neue Faſſadenmodell, wonach ſie nun durch ihn und ſeine Genoſſen, ſodann (1500—07) durch *Ben. de' Brioſchi* im Verein mit einer zahlreichen Bildhauerſchar bis zur Galerie des erſten Geſchoſſes, in ihrer oberen Partie aber erſt in den folgenden dreißig Jahren ausgeführt wird. — Neben derjenigen des Domes von Orvieto iſt ſie das erſte dekorative Prachtſtück Italiens und der Welt, und abgeſehen vom Schmuck vielleicht die beſtgedachte des 15. Jahrh. Ihr Motiv, unabhängig von den antiken Ordnungen, iſt das der romaniſch-lombardiſchen abgeſtuften Kirchenfronten mit vortretenden Pfeilern und querdurchlaufenden Bogengalerien; innerhalb dieſer feſtgeſchloſſenen Form beherbergt ſie allen erdenklichen Schmuck in weiſer Abſtufung des Ausdruckes. Die unermeßliche Pracht und z. T. auch der feine dekorative Geſchmack, welche das Erdgeſchoß beherrſchen, haben ein in ſeiner Art unvergleichliches Ganzes hervorgebracht: „ein aus dekorativer Kleinplaſtik zuſammengeſetztes Moſaik." Schon die Baſis des Sockels beginnt mit Puttenreliefs und Kaiſerköpfen; am Sockel ſelbſt (an deſſen Profilierung man den Meiſter der Capp. Colleoni erkennt) wechſeln Reliefs und Statuen in Niſchen; die Pilaſter ſind beinahe

in Niſchen aufgelöſt, welchen Statuen vortreten; was ſonſt von Flächen übrig bleibt, iſt mit Figuren und Zieraten in Relief völlig bedeckt, alles in weißem Marmor. Das auf vier glatten Säulen vortretende Portal, von *Ben. de' Brioſchi* 1501 ausgeführt, iſt a edel gedacht; vollends aber gehören die vier großen untern Fenſter (von *Omodeo,* eigentlich als Pforten gedacht) zu den größten b Triumphen aller Dekoration. Am mittlern (jetzt oberſten) Stockwerk, nach 1508 von *Ben. de' Brioſchi* und *Ant. della Porta, il Tamagnino* (vielleicht nach dem Modell *Dolcebuonos*) in Arbeit genommen, ſind Flächen und Einfaſſungen mit Marmor verſchiedener Farben inkruſtiert, hier ganz am rechten Orte; ein oberſter Aufſatz ſollte konſequenterweiſe ein koloſſales Moſaikbild in einer überaus prachtvollen Einfaſſung enthalten, wie man aus einer alten Abbildung erſieht. Sämtliche bekrönenden Halbkreisgiebel und Fialen, die dem Bau einen vollkommenen Abſchluß gegeben hätten, kann man nach dem alten Entwurfe ergänzen.

In Pavia wäre der Dom eine Art St. Peter der lombardiſchen c Frührenaiſſance geworden, jetzt bloß das majeſtätiſche Fragment eines hellen lichten Hochbaues nach dem Muſter von S. Lorenzo in Mailand. Inwiefern Bramante den Entwurf des *Criſtoforo Rocchi* beeinflußte, iſt ſchwer zu beſtimmen. Jedenfalls wurde er ſofort nach Beginn der Arbeiten 1487 mehrere Male hinberufen; die vortreffliche Profilierung der verſchiedenen Piedeſtale im Chor und der Unterbauten der Sakriſteien ſowie die originelle Beleuchtung der Krypta können nur von ihm herrühren. Das hochintereſſante Modell Rocchis, nach dem Beginn des Baues hergeſtellt, d iſt noch im Dom wohlerhalten; manches daran hätte Bramante nie gemacht (die Kuppel modern). — Ferner ſind Pal. Carminali- e Bottigella, Corſo Cavour, ein Backſteinbau (vielleicht von *Omodeo*) von großer Anlage, einfach vornehmer Dispoſition und maßvoller Dekoration, ſowie ein herrlicher, teilweiſe erhaltener Palaſthof f gegenüber dem Carmine, auch Hof und Portal von Caſa Roſſi g (via Mazzini 14, urkundlich von *Omodeo*), tüchtige Bauten im Stile Bramantes.

Von dem ſchon erwähnten mailändiſchen Schüler (?) Bramantes, *Giov. Dolcebuono* († 1506), der dem Meiſter an freiem Verſtändnis des Klaſſiſchen am nächſten ſtand, rührt das Innere von S. M. preſſo S. Celſo in Mailand her (beg. 1493): eine dreiſchiffige h Pfeilerkirche mit kaſſettierten Tonnengewölben, mächtiger Kuppel (mit äußerem Tambourgeſchoß nach Art von S. M. delle Grazie) und Chorumgang; der Eindruck iſt der einer einfachen Pracht; da das Licht nur aus den Seitenſchiffen einfällt, fehlt der Charakter kirchlicher Weihe. Den edlen Eindruck des Vorhofes (1514—26 i von *B. Zenale* nach einem Modell *Criſt. Solaris*?), z. T. aus Back-

ſtein, z. T. ganz aus Marmor (Halbſäulen mit Bronzekapitälen),
a kann ſelbſt die bombaſtiſche Marmorfaſſade des *Galeazzo Aleſſi*
nicht verwiſchen. — Ebenfalls von *Dolcebuono* iſt das Innere von
b S. Maurizio oder Monaſtero Maggiore (1503—19). Ein geiſt-
reicher Bau, mit lichter Empore über flachrunden Niſchen, welche
den Fenſtern entſpricht, wie für *Luinis* Fresken und Dekoration
gebaut und doch ſchon ohne Rückſicht darauf ſchön; hier wird zum
letztenmal durch die Rippen des Kreuzgewölbes eine leichte und
edle Wirkung erzielt. An der oberen Galerie findet ſich ſchon das
bekannte „Palladiofenſtermotiv" (ſ. u. Baſilika von Vicenza). Hinter
der Altarwand iſt derſelbe Bau als Nonnenchor noch einmal wieder-
c holt. (Späteres Beiſpiel S. Paolo in Mailand.) — S. M. della
Paſſione von *Criſt. Solari* (1465—1540) als mächtiger Zentralbau
begonnen, in den untern Teilen noch edel und einfach, Kuppel
d 1530, Langſchiff ſpäter, Faſſade 1692. — S. Nazaro hat noch ſeinen
wunderlichen Vorbau vom Jahre 1518 mit den Sarkophagen der
Familie Trivulzi in den oben herumgehenden Niſchen. Es iſt ein
trocknes, phantaſiearmes Werk des *Bramantino* (?). Von ihm ſoll
e auch das Haus in Via Borgonuovo Nr. 25 mit ſchlanken verjüngten
Pilaſtern ſein.

Von Kloſterhöfen gehören dieſer Stilphaſe an die zwei mäch-
f tigen von S. Pietro in Geſſate (1500, vielleicht von *Criſt. Solari*)
die beiden doppelgeſchoſſigen doriſcher und joniſcher Ordnung von
g S. Antonio, die von S. Simpliciano und S. Ambrogio.

h Der Ausbau des Domes von Como (ſ. S. 92 g), eines der
ſchönſten Beiſpiele reifer Renaiſſancebaukunſt, wurde mit der
äußeren Verkleidung des Langhauſes begonnen. *Tommaſo Rodari*
mit ſeinen Brüdern war 1487—1526 an dem Baue tätig. Die De-
koration der vorderen Teile des Langhauſes, noch in der bunten
und befangenen Frührenaiſſance, gehört der frühen Zeit Rodaris
an (Fenſtereinfaſſungen, geiſtreiche Spitztürmchen über den Strebe-
pfeilern an der Nordſeite). Die vornehme Gliederung der Wände
und Pfeiler der Südſeite (mit den drei Fenſtern, dem edlen Ge-
ſimſe und den Urnenträgern als Waſſerſpeier im Frieſe an den
Strebepfeilern) ſteht der Weiſe *Bramantes* ſehr nahe, der vielleicht
eine Skizze für die Verkleidung des Langhauſes lieferte. Im
Jahre 1513 begann der Bau der drei Chorabſchlüſſe im halben
Zehneck. Geſimſe und Strebepfeiler waren durch die äußere An-
i lage des Langhauſes bedingt. Das übrige beruht auf einem Mo-
dell von *Criſtoforo Solari* (1519, im Muſeo civico, wo auch ein
k Modell der Tribuna allein, vielleicht von *Rodari,* bewahrt wird);
der Meiſter ſchuf hier eine der reinſten Konzeptionen des Bra-
l manteſtils. (Die achteckige Kuppel in ihrer jetzigen Geſtalt von
m *Juvara* 1731). Innen iſt Chor und Querbau umzogen von einer

Doppelordnung korinthiſcher und Kompoſitſäulen, welche ein Doppelſyſtem von Fenſtern einfaſſen; die übrig bleibenden Flächen ſind zwar nüchtern mit Rahmenwerk dekoriert, aber trefflich eingeteilt; unter den untern Fenſtern Niſchen mit (oder doch für) Statuen; die Wölbungen mit prachtvollen, rot-weiß-goldenen Kaſſetten. Bei der durchgängigen Einfachheit, welche auf reine Totalwirkung ausgeht und z. B. keine Arabesken an Pilaſtern und Frieſen zuläßt, gehört dies Gebäude wie S. M. preſſo S. Celſo zu Mailand ſchon eher der klaſſiſchen Zeit an (Chor erſt nach 1592, Mittelſchiff 1608 eingewölbt; die zwei Tribünen des Querſchiffs erſt 1627 bis 1667 errichtet).

Jüngſt iſt die Tätigkeit der *Rodari* als Architekten und Bildhauer an mehreren Bauten im Veltlin nachgewieſen worden. Der bedeutendſte iſt die Madonna zu Tirano, 1505—28: Kuppel mit dreiſchiffigem Langhaus und Chorausbau im Sinne bramantesker Zentralbauten, Faſſade nach dem Vorbilde der Certoſa angelegt, das Portal 1530—33 nach Art von S. M. dei Miracoli zu Brescia reich dekoriert. a

An der Hauptkirche S. Lorenzo von Lugano iſt die Marmorfaſſade vielleicht auch von *Tommaſo Rodari* oder einem der am Pal. comunale zu Brescia (ſ. unten) arbeitenden Meiſter 1517 begonnen; in ihrer ruhigen Vornehmheit klingt das Thema der Certoſafront an; quadratiſch, mit einem höhern Erdgeſchoß und einem niedrigern Obergeſchoß, in deſſen Mitte ein Rundfenſter; Frieſe, Pilaſter und teilweiſe auch die Wandflächen mit Skulpturen geſchmückt. b

Schon die genannten Bauten geben einige gemeinſame Züge kund, die auch für die folgenden weſentlich ſind. Die Lombardei war ſchon in der vorigen Periode das Land des großartigen und verfeinerten Backſteinbaues geweſen und behielt jetzt dieſes Material bei, abgeſehen natürlich von Gebäuden des äußerſten Luxus, wie z. B. der Faſſade der Certoſa. Zweierlei Konſequenzen hiervon ſind: 1. Die Vorliebe für den Pfeilerbau mit Stuckierung, der kühne Gewölbe geſtattete; die Säule und mit ihr die flachgedeckte Baſilika kommen zur Renaiſſancezeit im ganzen ſelten vor. 2. Die Vorliebe für reiche, kecke Dispoſitionen, hauptſächlich runde Abſchlüſſe, große Niſchen uſw., die im Backſtein, wo man es im Detail nicht ſo genau nimmt, ungleich leichter darzuſtellen ſind als im Stein. Dieſe reichen Formen ſind gleichſam ein Erſatz für den mangelnden Adel des Materials. — Weitere Folgen ſind: die ſtets einfache und befangene Bildung der Säule, wo ſie vorkommt, wie z. B. an vielen (doch nicht den meiſten) Kloſterhöfen; die Dekoration des Innenpfeilers, den man doch ein-

mal nicht roh lassen wollte, durch gemalte oder selbst erhabene Arabesken; eine ähnliche Behandlung der Gesimse und der Gewölbe (Rippen sowohl als ganze Kappen, Halbkuppeln usw.). Die Kuppel bleibt noch längere Zeit die mittelalterliche, polygone, außen flachgedeckte, mit Galerien umgebene. Man sieht an der Certosa von Pavia recht deutlich, wie sie sich steigern und verklären möchte, es aber nicht über die Vervielfachung der Galerien hinaus bringt. Die Dauer der Frührenaissance ist hier eine längere als in Mittelitalien; Bramante drang mit der großartigen Vereinfachung der Formen, die man an mehreren seiner Bauten bemerkt, zunächst nicht durch. Der Bruch erfolgt hier erst gegen die Mitte des 16. Jahrh., und dann ziemlich unvermittelt.

Die nächste bedeutende Gruppe von Kirchen besteht aus S. a Sisto in Piacenza (1499—1511), S. Giovanni (1510) und der b Steccata in Parma (1521—39), die beiden letzteren von *Bernardino Zaccagni* aus Torchiara und seinem Sohne *Giov. Francesco,* c die erste von *Alessio Tramelli.* An S. Sisto entschädigen für die moderne Fassade zwei gute ionische Kreuzgänge. Das Innere ist von glänzend naivem Reichtum der Disposition und Ausführung; eine Säulenkirche mit Tonnengewölben und zwei Querschiffen, über deren Mitte Kuppeln; die Seitenschiffe mit lauter kleinen Kuppelgewölben; seitwärts davon Kapellen, in Nischen auslaufend, welche indes von außen durch eine gerade Mauer maskiert sind. Von ganz besonders seltsamer Komposition sind die beiden Schlußkapellen des vordern Querschiffes: griechische Kreuze auf vier Säulen ruhend, mit Kuppelchen und vier Eckräumchen, an den Enden Hauptnischen, in den Eckräumen kleinere Wandnischen, und dies alles so klein, daß man sich kaum darin umwenden kann. — d S. Giovanni in Parma hat eine ähnliche Disposition, doch lauter Pfeiler (von schöner schlanker Bildung) und nur ein Querschiff; außerdem drei prächtige Klosterhöfe mit bemalten Bogenfüllungen e und Friesen (die Fassade modern). — La Steccata endlich bildet ein einfaches griechisches Kreuz mit runden Abschlüssen, Mittelkuppel und vier etwas niedrigeren Eckräumen, die zu besondern Kapellen abgeschlossen sind. (Die Verlängerung des Chores von 1690.) Es ist eine der schönsten, wohltuendsten Baumassen, welche die neuere Kunst geschaffen hat, übrigens von außen, wie alle diese Kirchen, möglichst einfach; die einzige reichere Form ist die Galerie um die Kuppel.

Die gemeinsamen Eigenschaften dieser Kirchen sind nun: 1. Eine wahrhaft prächtige architektonische Bemalung aller Bauglieder des Innern, teilweise auch der Bauflächen (davon unten ein mehreres). 2. Eine merkwürdig schlechte Beleuchtung durch die Fenster der untern Kapellenreihen. Von den Kuppeln hat leider gerade die

von S. Giovanni, mit Correggios Fresken, das kümmerlichſte Licht durch vier kleine Luken. In der Steccata geht dem Innern, das ſonſt ſo ſchön gedacht iſt, ſein beſter Reiz durch die ohne alle Not ganz niedrig angebrachten Fenſter ganz verloren. — Um ſich den Eindruck des Ganzen einigermaßen zu vervollſtändigen, denke man ſich bei S. Siſto und S. Giovanni eine Backſteinfaſſade dieſes Stiles hinzu, wie ſie z. B. S. Pietro in Modena recht ſchön darbietet. Wie einſt die gotiſchen, ſo reproduziert in dieſer Epoche der Backſtein die antiken Formen in oft reizender Weiſe.

In Modena iſt außer der eben erwähnten Backſteinfaſſade von S. Pietro nichts von höherer Bedeutung vorhanden; der zweite Kloſterhof daſelbſt (ioniſche Halle) hat ein ſonderbar niedriges Obergeſchoß. Für Architekten: Pal. Coccapane (Strada Rua del muro 30), Backſteinbau, außen mit reichen Geſimſen in den der modeneſiſchen Frührenaiſſance eigentümlichen ſchweren, antikiſierenden Gliederungen, und mit gemalten Frieſen und Decken in den untern Hallen. — Pal. Rangoni (jetzt Bellintani, Hauptſtraße) hat rechts noch ein ſehr entſtelltes Höfchen mit oben herumgehendem offenem Pfeilergang.

In Reggio ſind aus dieſer Zeit zu nennen: der hübſche Backſteinpalaſt Vezzani Pratonieri, Via del Torazzo, und Pal. Ferrari, Via principale 43, wahrſcheinlich Bauten *Ant. Caſottis* (1452 bis 1484 beſchäftigt), durchaus von dem gleichzeitigen Palaſtſtile Bolognas beeinflußt. Von ſeinem Schüler *Bartol. Spani* (1468 bis nach 1538, ſ. unter Skulptur) ſind noch erhalten: der doppelſäulige Kreuzgang von S. Pietro, und Pal. Terracchini (beide um 1513) durch großartige Anlage (drei Höfe) und feine Durchbildung des Terrakottadetails ausgezeichnet; Pal. Mari mit köſtlichen Reſten der z. T. maleriſchen Dekoration an Frieſen, Geſimſen uſw. (c. 1510). Außerdem das reiche Hochrenaiſſanceportal von Pal. Ceretti (1530, ins Muſeo civico verſetzt) und das vitruvianiſch einfachſtrenge von Pal. Trivelli (1531). — Der Hof des Vescovado iſt nicht von Bramante.

Das biſchöfliche Seminar in Parma (beim Dom) hat eine gute, jetzt vermauerte Doppelhalle. S. Sepolcro ebenda, jetzt Hoſpital, von ſchöner Anlage.

In Piacenza hat die Madonna della Campagna (von *Al. Tramelli,* um 1525), ein Zentralbau in Backſtein mit etwas nüchternem Detail, im Innern eine ſchöne Lichtwirkung, dazu die Fresken des Pordenone. Ebenda S. Sepolcro (1488) mit großartiger Innenwirkung, das Vorbild für S. Giuſtina in Padua, mit dem Kreuzgange dahinter (1503), alles von *Aleſſio Tramelli* ausgeführt. — Außerdem beſitzt die Stadt noch in dem Pal. de' Tribunali (früher Landi, von *Giov. Battagio* aus Lodi, 1484)

einen herrlichen Reſt einer Backſteinfaſſade nebſt zwei Höfen mit
reichſtem Terrakottaſchmuck an Fries und Archivolten, noch in
Ruinen ſchön. Das reiche Marmorportal ganz in der Art der Porta
Stanga im Louvre. Demſelben Meiſter gehört wohl auch das ein-
a fachere Portal am Pal. degli Scoti (Collegio Morigi, via S. An-
tonio), wie der Bau ſelbſt.

Bologna beſitzt aus dieſer Zeit keine bedeutende Kirche, aber
einzelne ſehr wertvolle Bruchſtücke von ſolchen. Die ganze fröh-
liche Naivetät der Frührenaiſſance lebt z. B. in der zierlichen
b Backſteinfaſſade der Madonna di Galliera (Via Manzoni), 1510
bis 1518 von *Donato da Cernobbio* ausgeführt. — In den kleinſten
Dimenſionen repräſentiert dieſen Stil das jüngſt reſtaurierte Kirch-
c lein S. Spirito; die Dekoration ſteht unter Einfluß derjenigen an
d der Kirche Corpus Domini (la Santa), wo von dem durch
Nicc. Marchionne da Firenze und *Franc. Foſſi da Dozza* 1478—81
ausgeführten Baue ebenfalls nur die Faſſade erhalten iſt, vollſtändig
jedoch nur die prächtige Backſteintür. Sie zeigt gerade in ihrem
Reichtum den tiefen Unterſchied zwiſchen oberitaliſcher und tos-
kaniſcher Dekoration (neuerdings dem *Nicc. Sperandio* zugeteilt,
ſ. unten). — Eine vollſtändige, aber nur einſchiffige Kirche (erſt
e nach 1514) iſt S. Michele in Bosco, namentlich außen gut und
gediegen; das Portal dem *Peruzzi* mit Recht beigelegt (1523); von
den Anbauten mehrere einfach gut (von dem 1437 beg. urſprüng-
lichen Baue *Giov. Negros* nur noch das Äußere des Sakriſteibaues
f erhalten). — An S. Bartolommeo di Porta Ravegnana iſt
auf zwei Seiten die reiche Pfeilerhalle des *Andrea Marcheſi da
Formigine* erhalten (1516—30, und doch noch Frührenaiſſance, wie
alles, was noch auf vorherrſchende Einzelwirkung ausgeht; das
Innere, Tonnengewölbe auf Säulen, vielleicht aus derſelben Zeit,
g aber moderniſiert). — In S. Giacomo Maggiore iſt das ganze
Langhaus ein ſchöner Einbau in die ältere Kirche; einſchiffig mit
je drei Bogenkapellen zwiſchen den vortretenden Wandpfeilern,
1493—1509 durch *Pietro da Brenſa* ausgeführt; die prächtige Vor-
halle (deren Terrakottafries vielleicht von *Sperandio*), ſchon 1477
bis 1481 errichtet, wird irrigerweiſe dem *Gaſparo Nadi* aus
Bologna (1418—1504) zugeſchrieben. — An dem anſtoßenden Ora-
h torium S. Cecilia gewährt die kleine Kuppel von außen einen
i zierlichen Anblick. — In S. Giovanni in Monte ſind Chor und
Seitenkapellen 1442—56 von *Criſtoforo da Zanino,* die Faſſade mit
ihren ſonderbaren Halbkreisabſchlüſſen 1473 von *Dom. Berardi* aus
Carpi, die Kuppel 1514—17 von *Arduino Ariguzzi* ausgeführt.

Wie langſam die Renaiſſance in Bologna eindrang, beweiſt
k z. B. die noch um 1480 gotiſch erbaute Annunziata (vor Porta
d'Azeglio, Arſenal). Der Weiterbau von S. Petronio hielt hier

den gotiſchen Stil überhaupt lange am Leben. Andre Spezimina
dieſes Übergangsſtils ſind S. Vincenzo (vor Porta d'Azeglio, a
jeʒt der Villa Ronzano einverleibt, 1475ff.) und S. M. della b
Miſericordia (vor Porta Caſtiglione, 1473). Von Comasken er-
baut, lehnen ſich dieſe Werke in der Anlage an die lombardiſchen
Kirchen jener Spätzeit (S. M. delle Grazie, S. Pietro in Geſſate
zu Mailand) an, während ſie im Detail die Formen der Renaiſſance
zeigen. — Ebenſo verraten die ſpäten Kloſterhöfe von S. Fran- c
cesco (1460), des Ospedale militare (vor 1475) u. a. m. in d
Anlage und gewiſſen Formeneigenheiten ihre Abſtammung vom
Arkadenhof des Collegio di Spagna (S. 95 d).

Einzelne Kapellen, oft ſehr hübſch mit eigenen polygonen
Kuppeln und Eckpilaſtern nach florentiniſcher Art: in S. Martino e
Maggiore, die erſte links; — in S. M. della Miſericordia, die f
leʒte rechts: überhaupt iſt das Innere dieſer gotiſchen Kirche im
Jahre 1511 umgebaut; in S. Stefano: ein hübſches Kapellchen links g
neben dem ſog. Atrio di Pilato; in S. Giacomo Maggiore: die h
Capp. Bentivoglio (im Chorumgang, 1486) durch ihre halbmoderne
Bemalung entſtellt; in S. Giovanni in Monte: an jedem Ende i
des Querbaues eine Kapelle, die linke von *Ariguzzi* 1514; in S.
Vitale die Capp. S. M. degli Angeli von *Gasp. Nadi* (1505) in k
Nachahmung florentiniſcher Formen.

Für Paläſte der Frührenaiſſance (die wir hier, wie bemerkt,
noch über die erſten Dezennien des 16. Jahrh. ausdehnen müſſen)
iſt Bologna eine der wichtigſten Städte Italiens. Allerdings treten
zwei beinahe durchgehende Beſchränkungen ein, welche eine floren-
tiniſche oder venezianiſche Entwicklung des Palaſtbaues hier un-
möglich machen: der Backſtein und die Verwendung des Erd-
geſchoſſes zur Straßenhalle. Es entſtanden faſt lauter Horizontal-
bauten, bei denen das Verhältnis der Länge zur Höhe gar nicht
beachtet, keine Mitte bezeichnet und z. B. die Tür ganz willkür-
lich angebracht wird.

Innerhalb dieſer Schranken aber äußert ſich die Renaiſſance
hier beſonders liebenswürdig, ja es gibt in ganz Italien wenige
Räume, wo der Geiſt des 15. Jahrh. uns ſo ergreift, wie in ein-
zelnen Hofanlagen von Bologna. Das Detail iſt meiſt gerade ſo
reich, wie der Backſtein es geſtattete; allerdings liegt zwiſchen hier
und Rom wieder ein Gebirge mehr, und die antiken Formen werden
ſchon mehr wie vom Hörenſagen reproduziert. — Die Backſtein-
ſäulen der Faſſaden, meiſt mit einer Art einblättriger korinthiſcher
Kapitäle, tragen reichprofilierte Bogen; über einem Sims ſeʒen
dann die rundbogigen Fenſter des Obergeſchoſſes an, oft ſehr
prächtig, mit einer Art von Akroterien ſeitwärts und oben; in dem
(bisweilen noch bemalten) Frieſe finden ſich runde, auch rund-

schließende und viereckige Luken. Das Kranzgesimse mit seinen kleinen und dichtstehenden Konsolen tritt nur mäßig vor. — In den Höfen, wo sie wohl erhalten sind, entspricht den untern Säulen oben die doppelte Zahl von Säulchen (seltener Pilaster mit Zwischenbogen), welche eine Galerie um den größten Teil des Hofes bilden; oder auch Fenster, die den äußern ähnlich sind. Die Friese, Einfassungen u. dgl. meist um einen Grad reicher als außen.

Diese Bauweise dauerte bis gegen die Mitte des 16. Jahrh., und gerade aus dieser spätern Zeit gibt es Beispiele von besonderer Schönheit. *Formigine* (s. S. 162 f) bemühte sich damals, den fortan sandsteinernen Kapitälen eine möglichst reiche und abwechselnde, oft figurierte Bildung zu geben. In den Höfen bemerkt man oben statt der Säulen hie und da kleine Pilaster mit dazwischengesetzten Bogen. Außen wird auch wohl durch viereckige Fenster (statt halbrunder) der eindringenden Klassizität ein Zugeständnis gemacht. — Wir zählen einige bezeichnende Beispiele aus dem 15. und 16. Jahrh. auf. Die Entwicklung beginnt mit einem Typus, der, bis tief ins 15. Jahrh. andauernd, noch mit den struktiven Formen der Gotik operiert, aber schon die Details der
a Renaissance anwendet. Das Hauptbeispiel dafür ist Pal. Isolani già Bolognini, Piazza S. Stefano. 1453 arbeiten *Pagno di Lapo Portigiani* und *Ant. di Simone* aus Florenz die Kapitäle der Halle, Konzeption und Details des Baues sind aber bolognesisch-lombardisch (in der Laube der Hoffront ist noch ein merkwürdiges Beispiel eines mittelalterlichen Holzbaues erhalten). Diesem Muster
b folgen mehr oder weniger genau: Casa de Simonis, Via di
c Porta Castello 2; Casa Aria, Via Galliera 13; Pal. Pallotti, Via Garibaldi 3 (nach 1465), mit doppelgeschossigem Arkadenhof;
d Casa Rizzi già Campeggi, Via d'Azeglio bei Pal. Bevilacqua
e (vor 1480), ebenso; Casa Reggiani, Via Mazzini 40, und Casa
f Correggi, Via Cavaliera 18 (1466), beide von *Giacomo Achi,* beide mit kühnen, unregelmäßigen Hofloggien.

g Entschiedene Renaissancebildung zeigen: Pal. Fava, Via Manzoni 6, 1483 von *Gilio Montanari* erbaut, sehr schön; im Hofe ein offener Verbindungsgang auf reichen, gigantischen Konsolen. —
h Ähnlich Pal. Ghislieri (Hotel Brun), erbaut 1491, vergrößert 1510. — Das phantastische schöne kleine Eckhaus Via delle Grade
i und Contrada de' Poeti, die sog. Casa de' Caracci (um 1500), mit originellem Konsolenvorbau für das Obergeschoß und Fenstern mit
k mittlerem Konsolenkapitäl. Pal. Felicini, Via Galliera 14 (erb. 1497—1518), wiederholt die Anordnung von Pal. Fava unter richtigerer Wahrung der Verhältnisse zwischen den Arkaden der Halle
l und den Fenstern des 1. Stockwerks. Ähnlich Pal. Saraceni,
m Via Farina 15. Pal. Guastavillani, Via Castiglione 20, einfacher,

mit ſchönem Portal und grandioſem Loggienhof. — Der Pal. a Bevilacqua, beg. 1481, eins der wenigen Gebäude dieſer Zeit, die unten keine Halle, ſondern eine geſchloſſene und zwar ſteinerne Faſſade haben, deren Quadern ſorgfältig behandelt, nämlich jeder einzeln verziert ſind; auch alle Details ſehr reich, das Geſimſe eines der wirkſamſten, das Portal von *Francesco di Simone.* Der Hof (nach 1484), mit Ausnahme der Säulen ganz von Backſtein, iſt der ſchönſte dieſes Stiles. Da ſeine Halle im Aufbau und in der Zierweiſe faſt völlig übereinſtimmt mit dem Portikus an S. Giacomo (ſ. S. 162 g), ſo läßt ſich annehmen, daß deſſen Erbauer auch der Architekt des Pal. Bevilacqua war. — Von demſelben unbekannten Künſtler rührt auch der Hof von Caſa Magnani, b Via Zamboni 25, her (vor 1481). — Der Pal. del Podeſtà, 1492 c bis 1494 wahrſcheinlich von *Giovanni di Pietro da Brenſa* und *Franc. Foſſi da Dozza* ausgebaut, ſieht dem Werke einer unreifen Begeiſterung für Pal. Bevilacqua ähnlich; das zahme obere Stockwerk paßt nicht zu den facettierten und geblümten Quadern und den (allerdings erſt im 16. Jahrh. zugefügten) derben Halbſäulen der Pfeiler des Erdgeſchoſſes. (Der rechts davon gelegene Por- d tico de' Banchi rührt in ſeiner jetzigen Geſtalt erſt von *Vignola* her, der auf geſchickte Weiſe eine Menge kleiner Räume und Fenſter einer neuen Haupteinteilung unterordnete.)

Der zierliche, durch den Umbau von 1620 verunſtaltete Pal. e Malaguti auf dem Platze der ſchiefen Türme (urſprünglich Zunfthaus der Weber, mit dem Datum 1496) ſoll von *Francesco Francia* entworfen ſein. Wenn man in den mehr dekorativ als architektoniſch gehandhabten Formen den „Goldſchmied" wieder erkennen will, ſo iſt nichts dagegen einzuwenden. — Als einzig in ihrer Art in Bologna iſt hervorzuheben die Palazzina della Viola (um f 1497, im Garten der Scuola agraria vor Porta S. Donato), ein einfach-graziöſer Villenbau der Bentivogli mit luftigen Loggien im Stile der lombardiſchen Renaiſſance. — Außerdem iſt der große Portikus der Putte di Baracano unweit Porta S. Stefano be- g achtenswert als Faſſade einer wohltätigen Anſtalt aus den letzten Jahren des 15. Jahrh. mit einem Reichtum figürlicher Kapitäle, doch zumeiſt von handwerklicher Mache.

Dem reinern Klaſſizismus nähert ſich dieſer Stil z. B. in der Faſſade von Pal. Fioreſi, Via Galliera 5, mit ihren dünnen Säul- h chen (unten vor den Pfeilern, oben vor der Wand), beg. 1517 wahrſcheinlich von *Formigine* (das Innere viel ſpäter, gut disponiert, beſonders die Treppe), — wie in Pal. Bolognini, jetzt Salini- i Amorini, Via S. Stefano 9 (beg. 1525, voll. 1551), mit den ſchweren Fenſterumrahmungen und den Prachtkapitälen des *Formigine,* ſowie den Medaillonköpfen des *Alf. Lombardi.* — Den bologneſiſchen Hof-

a bau in klaſſiſcher Umbildung zeigt ſehr ſchön Pal. Malvezzi-Campeggi, Via Zamboni 22, von *Formigine* (1522). Für die Faſſade dagegen (1549) wußte deſſen Sohn, als der römiſch-florentiniſche Einfluß nach Bologna drang, keinen rechten Rat: er behielt für Frieſe, Pilaſter und Füllungen eine öde kalligraphiſche Spielerei b bei, während der Vater an Pal. Fantuzzi (jetzt Cloetta, Via S. Vitale Nr. 23; 1517—22) den gekuppelten Halbſäulen beider Stockwerke eine ganz widerſinnige Ruſtikaoberfläche gab.

Naiver verläuft ſich die alte bologneſiſche Zierluſt in den Barockſtil bei den Bauten des *Ant. Morandi Terribilia* († 1568). Anfänglich in ſeinen Kloſterbauten, wie dem faſt florentiniſch feinen Kreuz-c gange von S. Procolo, Via d'Azeglio 56 (ſeit 1550), den drei d Höfen bei S. Domenico (1542—50) und den impoſanten doppel-e geſchoſſigen zwei Ruſtika-Höfen von S. Giovanni in Monte (zugemauert, ſeit 1543) ſtrenger Vitruvianer, entfaltet er in dem f grandioſen Palaſt des Archiginnaſio ſamt deſſen Hof (1562) neben einfacher Dispoſition Reichtum in Formen und Ornament. Nach g Analogie mit dieſem Bau gehören ihm auch: Pal. Borghi-Stanzani, Via S. Vitale 28 u. 30, mit zwei mächtigen Höfen, der reich-h dekorierte Pal. Bevilacqua già Zumbini, Via Galliera 21, und i Pal. Bolognetti, jetzt Rambaldi, Via Caſtiglione (1551), mit einer allerliebſten untern und obern Halle und Treppe. Das beſte k Gebäude dieſes Übergangsſtiles aber möchte wohl Pal. Buoncompagni-Ludoviſi ſein, Via di monte 8, hinter dem erzbiſchöflichen Palaſt (1545); im Hofe reiche Säulen mit ſkulpierten Schäften und erlöſchende mythologiſche Griſaillen des *Girol. da Treviſo.*

Von Kloſterhöfen der Renaiſſance ſind zu nennen: die drei l von S. Martino Maggiore von *Giov. da Brenſa* (bis 1511, m ſ. S. 88 g) und der Haupthof der Certoſa mit beſonders reichen und ſchönen Kapitälen; ſeine Formenähnlichkeit mit dem bramantesken Chioſtro von S. M. delle Grazie in Mailand läßt auf lombardiſche Tradition ſchließen.

Die völlige modern-klaſſiſche Umbildung tritt dann ein mit *Bart. Triachini*, in deſſen Schöpfungen die Renaiſſance, frei von jeglichem Auswuchs des Barockſtils, in vollen, manchmal etwas pompöſen Akkorden ausklingt; ſo in dem von Palladio und Aleſſi n inſpirierten Pal. Ranuzzi già Lambertini (1541—81), im Hofe der Univerſität (nach 1560) mit ſeinen michelangelesken An-o klängen, und im Pal. Malvezzi-Medici, Via Zamboni 13 (beg. 1560), einem der beſten Gebäude Bolognas. Und noch viel ſpäter p gibt *Tom. Martelli* († 1617) mit dem Campanile der Certoſa q und der Kirche S. Salvatore (beg. 1605) Zeugnis für eine zu jener Zeit ganz ungewohnte Strenge und Einfachheit der Konzeption

und der Formen. Dagegen neigt ſich dem Barockſtile entgegen *Pellegrino Tibaldi* und ſein Bruder *Domenico* (von welchen unten).

In Imola folgt Pal. Serſanti (ehemals Ospedale vecchio, um 1480) dem Typus, der in Bologna durch die Paläſte Iſolani, Felicini, Saraceni u. a. vertreten iſt. Im Pal. Riario-Sforza (jetzt Paterlini) begegnen wir einer genauen Nachbildung von Pal. Riccardi in Florenz en miniature, erbaut durch *Giorgio Marchiſſi* aus Settignano (1483). — Der kuppelbedeckte kleine Zentralbau der Madonna del Piratello vor Imola von *Dom. della Lobia* aus Lugano (1492) erinnert durch die ungewöhnlich feine Gliederung ſeiner Backſteinwände an Bramantes lombardiſche Frühbauten. Der Campanile, angeblich nach deſſen Entwurf 1506, zeigt durchaus Hochrenaiſſanceformen. — Über den Dom von Faenza ſ. oben S. 128 c. — Ebendort zeigt die Faſſade von S. Michele und der gegenüberliegende Palaſt der Manfredi eine beſonders edle Behandlung des Backſteins. — In Ceſena baute *Matteo Nuzio* aus Fano 1452 die intereſſante Biblioteca Malateſtiana, drei gleich hohe gewölbte Schiffe durch Säulen getrennt, mit phantaſtiſch dekorierten Portalen. — In Fano rührt wahrſcheinlich von ihm her die einfach disponierte Faſſade des Kirchleins S. Michele (1475—90, mit Marmor des 1463 z. T. abgetragenen benachbarten Auguſtusbogens verkleidet und mit einem Abbilde davon en miniature geziert), ſowie der anſpruchsloſe Arkadenportikus des Spedale delle Trovatelle (deſſen Kapitäle gleichfalls von der Attika des Auguſtusbogens ſtammen). Auch die dreibogige Vorhalle von S. M. Nuova iſt ein graziöſer Bau von *Cedrino* (ſ. S. 167 n) aus dem Jahre 1476, während der fünfbogige Portikus von S. Croce dell' Ospedale mit ſeinen toskaniſchen Säulen dem Cinquecento angehört. (Die Dekoration dieſer Monumente ſ. unten.)

a b c d e f g h i k l

Nicht dem Stil, wohl aber der Zeit nach iſt hier der Dom von Loreto einzureihen. Von Nicc. dell' Aſta, Biſchof von Recanati, 1468 beg., 1471—79 durch *Marino di Marco Cedrino* aus Zara (er nennt ſich auch am Hauptportal des Doms von Forli, 1465, und von S. Agoſtino zu Amandola, 1468, als deren Bildner) fortgeführt, iſt ſeine Anlage als eines ſo ſpäten gotiſchen Neubaues nur durch den Einfluß Venedigs zu erklären. (Von der Fortſetzung des Baues durch *Giul. da Majano* und *Giul. da Sangallo* war oden S. 128 g und 137 k die Rede; die weiteren Arbeiten daran ſ. unten S. 214 a.) Die bewundernswerte Grundrißdispoſition mit den dreiſchiffigen Kreuz- und Chorarmen, den Kapellen in deren Ecken und den vielen halbrunden Abſchlüſſen, ſowie der Aufbau der Kuppel, in ihren untern Teilen eigenartig durch den

m n o

Wechſel in Höhen und Weiten der acht Gurtbogen, waren von Einfluß auf manchen Renaiſſancebau (z. B. den Dom von Pavia). Pfeiler und Gewölbe zeigen durchweg mittelalterliche Formen, ebenſo das Äußere in ſeinen von Strebepfeilern nicht unterbrochnen, von einem Umgange auf weit vorkragenden Konſolen bekrönten ernſten Maſſen, — entſprechend der Beſtimmung des Baues, der Kirche und Burg zugleich ſein ſollte.

Ferrara beſitzt zunächſt einen der wichtigſten Renaiſſance-
a türme Italiens, den Campanile des Domes (die drei untern Geſchoſſe wahrſcheinlich von *Pietro di Benvenuto degli Ordini* [† 1483] beg. 1451, voll. 1493; das oberſte Geſchoß erſt Ende des 16. Jahrh. durch *G. B. Aleotti d'Argenta* daraufgeſetzt). Mit Marmor, und zwar ſchichtenweiſe rot und weiß, inkruſtiert, mit derb vortretenden Eckpilaſtern und Säulenſtellungen dazwiſchen, wirkt dieſer Bau ganz impoſant, obſchon man es den Säulen anſieht, daß der Baumeiſter beim Backſtein aufgewachſen war. (Die Fenſterbogen ſetzen
b unſchön ohne Mittelplatte auf.) — Die Tribuna der Kirche ein guter Backſteinbau, innen mit reich ſkulpierten Wandpilaſtern von *B. Roſſetti,* 1499. — Südlich gegenüber die aufgehobene, ſehr ver-
c baute Kirche S. Romano, von früher und ſchlichter Renaiſſance.

Im allgemeinen folgen die großen ferrareſer Ordenskirchen in ihrer Grundrißanlage mit geringen Abweichungen durchaus dem in den gotiſchen Franziskanerkirchen der Lombardei (ſ. S. 90) ausgebildeten Typus, nur im Aufbau gehören ſie einer durchweg
d originellen Renaiſſance an. S. Francesco, von *Biagio Roſſetti* († 1516) ſeit 1494 erbaut, hat am Äußern dürftig verteilte Pilaſter mit hübſchen Frieſen (Putten, Medaillons haltend); innen Säulenkirche mit lauter Kuppelgewölben und den beiden Seitenſchiffen entlang mit hübſch eingefaßten Kapellenreihen, durch deren Fenſter wiederum das meiſte Licht kommt. Auch die Ornamentierung in ähnlicher Weiſe an Frieſen, Bogenfüllungen uſw., ſowie an den Pfeilern der Kreuzung aufgemalt, wie in jenen Kirchen. — Von
e demſelben Geſchlechte: S. Benedetto, beg. 1496 von *Girol. da Brescia,* voll. um 1550 von *Giambattiſta* und *Alberto Triſtani,* die Faſſade (auch die von S. Francesco) mit jenen von L. B. Alberti (S. 130 e) zuerſt gebrauchten Seitenvoluten und mit Marmorpilaſtern; alles übrige ſchlichter Backſtein; die Kapellenreihen auch außen rund; ebenſo die Abſchlüſſe des Querbaues. Innen Tonnengewölbe (in der Mitte des Langhauſes durch eine Flachkuppel unterbrochen); über der Kreuzung die Hauptkuppel; die Nebenſchiffe mit lauter kleinen Kuppelgewölben. Die prächtige und doch weislich gemäßigte dekorative Bemalung iſt an den untern Teilen überweißt oder nie vorhanden geweſen. — Eine der beſten dieſer Reihe, ob-

ſchon ebenfalls durch das vorherrſchende Unterlicht beeinträchtigt: die Certoſa S. Criſtoforo (1498—1553), einſchiffig mit Kuppel- a
gewölben, geradlinigen Kapellenreihen, Mittelkuppel und Querbau; die Gliederungen außen nobel von Backſtein (mit Ausnahme der noch nicht inkruſtierten Faſſade), innen ſämtlich von Marmor; über den Kapellenreihen eine hohe Attika wie in S. Siſto zu Piacenza (hier leer). — S. M. in Vado (ſeit 1495 nach dem Entwurfe b
des Malers *Ercole Grandi* erbaut von *Biagio Roſſetti* und *Bart. Triſtani*) iſt in der Bildung des Äußern den bisher genannten analog, innen eine Säulenkirche mit Flachdecke, ohne Kapellenreihen und Unterlicht, deshalb von ſchöner Wirkung. (Die Hauptfaſſade erneuert, die Querbaufronte urſprünglich und der Faſſade von S. Benedetto ähnlich. Die Nebenſchiffe haben Kreuzgewölbe.) — Endlich S. Andrea, mit noch gotiſcher Faſſade von 1438; innen c
Pfeilerkirche mit flacher Decke über niedriger Obermauer; die Nebenſchiffe mit Kreuzgewölben, Kapellenreihen mit Seitenlicht durch zwei Fenſter; dies alles etwa um 1500. — Von S. Giorgio d
iſt wenig mehr als der ſchiefe Backſteinturm aus dieſer Zeit erhalten. Als griechiſches, gleicharmiges Kreuz mit Eckräumen wurde S. Spirito 1519 gegründet; nach mancherlei Schickſalen jetzt ſehr e
verändert. — Noch zu Ende des 16. Jahrh. baute *Alberto Schiatti* das einfache, ſehr artige Kirchlein La Madonnina in dieſer Form f
(unweit Porta Romana).

Von den Kreuzgängen ſind diejenigen der Certoſa (jetziger g
Campoſanto) von Säulenhallen umzogen, die noch ganz frühe Blattkapitäle zeigen; die Außenwände haben einen eleganten Muſchelfries in Terrakotta, auch ein ſchönes Portal in Marmor mit delikatem Arabeskenſchmuck; — drei durch offene Durchblicke zu einer ſehr ſchönen Wirkung vereinigte finden ſich neben S. Benedetto h
(davon einer auf Pfeilern, die andern auf Säulen); — ein ähnlicher bei S. M. in Vado. i

Von Profanbauten dieſes Stiles iſt in Ferrara nicht ſo viel Bedeutendes erhalten, als man erwarten möchte. Die ſchönſten Bauten der Herzöge vom Hauſe Eſte ſind untergegangen; ihr Kaſtell iſt als maleriſcher, impoſanter Anblick ohnegleichen, kann aber nicht als Palaſt gelten. Von den ſonſtigen fürſtlichen Gebäuden zeigt der jetzige Pal. Comunale allerlei intereſſante Reſte, aber k
nichts Zuſammenhängendes mehr, mit Ausnahme des hinten angebauten herzoglichen Arſenals, welches außen ein ſchlichter Backſteinbau mit Pilaſtern, innen eine regelrechte Baſilika (nur ohne Tribuna) iſt. — Die angefangene Halle außen im Erdgeſchoß des l
Palaſtes, gegen das Kaſtell hin, iſt erſt von *Galaſſo Alghiſi* von Carpi, 1559. — Der Pal. Schifanoja, beg. 1391, unter Herzog m
Borſo 1466—69 durch Aufſetzen des erſten Geſchoſſes von *Pietro*

di Benvenuto ausgebaut, iſt architektoniſch nicht bedeutend, ausgenommen das ſchöne Portal mit dem Wappen darüber. An der
a 1473 der Südſeite des Domes angebauten Loggia war *Ambrogio*
b *d'Ant. da Milano* tätig. Das Wichtigſte iſt immer der Pal. de' Diamanti (jetziges Ateneo, mit der ſtädtiſchen Galerie), beg. 1492 für Sigismondo d'Eſte; die beiden Faſſaden mit der facettierten Bekleidung, den ſkulpierten Pilaſtern (vielleicht von *Ercole Grandi*) und den ſehr ſchön gebildeten Fenſtern 1493 von *Biagio Roſſetti*; mit dem Kranzgeſimſe voll. 1567 für Kardinal Luigi d'Eſte. Die ſchönen Verhältniſſe des Ganzen leiden nur durch die Disharmonie zwiſchen den zarten Pilaſtern und der energiſch ſein ſollenden Quaderbehandlung. — Der letzte eſtenſiſche Zierbau gehört ſchon dem klaſſiſchen Stile an und verrät die Einwirkung des Palazzo
c del Te in Mantua: nämlich La Palazzina in Via della Giovecca (1559), ein ehemals köſtliches Gartenhaus, nur Erdgeſchoß mit Fenſtern, Portal und vier Pilaſtern, hinten mit (jetzt vermauerter) Loggia und einem links anſtoßenden, jetzt meiſt unzugänglichen „Teatro". Das Ganze im kläglichſten Verfall.

Die Privatpaläſte des Adels ſind hier, wie in den Städten kleiner Fürſten überhaupt, nie ſo wichtig als in den ehemaligen Hauptſtädten der Republiken. Das argwöhniſche Regiment, auch wohl der finanzielle Druck des Hauſes Eſte im 15. u. 16. Jahrh. ließ keine große bauliche Machtäußerung aufkommen. Der einzige be-
d deutende Hof aus dem 15. Jahrh., der des Pal. Calcagnini (già Coſtabili, Corſo di Porta Romana), beg. 1502 durch *Biagio Roſſetti*, erſetzt aber zehn Paläſte, obwohl er nur zur Hälfte gebaut und in drohendem Verfall begriffen iſt. Er zeigt den bologneſiſchen Hofbau vortrefflich in das Schlanke und Leichte übertragen, das die Hallen Ferraras, deren Säulen durchgängig von Marmor ſind, überhaupt kennzeichnet. — Die fehlende Faſſade mag man ſich er-
e gänzen durch die äußerſt zierliche des Pal. Roverella, 1508 (der dafür nur einen unbedeutenden Hof hat). Über dem heitern Eindruck dieſes Gebäudes überſieht man es gerne, daß z. B. die Arabesken des obern und des untern Frieſes derber und maſſiger gebildet ſind, als die der Pilaſter, und daß die Fenſter ſich auf die damit eingefaßten Flächen nicht gut verteilen. Die Pforte marmorn; drüber ein großer ſpäterer Erker, woran dies bei der Poſt ge-
f legene Gebäude leicht kenntlich iſt. — Pal. de' Leoni, 1493 von Fr. Caſtelli errichtet, beim Pal. de' Diamanti, hat an ſeinen Eckpilaſtern die ſchönſten Arabesken Ferraras, außerdem ein ſtattliches Portal (vielleicht nach Angabe *Ercole Grandis*) mit einem von Putten umgebenen Balkon; ſonſt ſind Faſſade und Hofhalle ganz
g einfach. — Pal. Bevilacqua und Pal. Zatti auf Piazza Arioſtea, beide mit vorderer Straßenhalle, der erſtere mit einem der beſſern

Höfe. Intereſſant wirkt die ſchräge Böſchung aller Häuſer den Corſo Vittorio Emanuele entlang. — Hübſcher Hof in Nr. 1698 gegenüber dem Seminario. a

Weiter im 16. u. 17. Jahrh. begegnet man hier einigen kleinern Paläſten, welche durch harmloſen Zierat in den Wandflächen ſelbſt (Trophäen, Büſten, Mottos uſw.) ein Echo der frühern Zierluſt offenbaren: Pal. Bentivoglio, Pal. Coſtabili. Das beſte Gebäude b des etwas ſtrengern Klaſſizismus, Pal. Criſpo (um die Mitte des c 16. Jahrh. von *Girolamo da Carpi* entworfen), läßt es bei bloßen Denkſprüchen bewenden, die aber das ganze Gebäude bedecken. — Das einfache Haus des Arioſt, Strada Miraſole Nr. 1208. d

In Venedig drang der neue Stil im Verhältnis zu den Umſtänden ſpät durch. Die paduaniſche Malerſchule und die einheimiſchen Skulptoren hatten ſchon die naturaliſtiſche Darſtellungsweiſe anſehnlich ausgebildet, während Baukunſt und Dekoration noch an den gotiſchen Formen mehr oder weniger feſthielten. Der Chorbau von S. Zaccaria wurde (1456) gotiſch begonnen, faſt zu e derſelben Zeit, da Mantegna ſchon ſeine heilige Euphemia malen konnte. Die Einfaſſungen der Prachtaltäre, welche von der muraneſiſchen Malerwerkſtatt ausgingen, ſind noch bis nach 1450 gotiſchen Stiles; *Giovanni* und *Bartolommeo Buon* meißeln Statuen im Stile des 15. Jahrh. für ihre noch gotiſchen Zierbauten. Ihre Porta della Carta am Dogenpalaſt (1438—43) und die dazu ge- f hörende Halle bis zur Rieſentreppe hin (1461) zeigen dieſen Stil in ſeinem Verſcheiden und doch in eigentümlich ſchöner Weiſe behandelt; das ſpätgotiſche, ſtarkgebauſchte Blattwerk bildet ſchon Frieſe, die im Geiſte des neuen Jahrhunderts gedacht ſind. (Urſprünglich vergoldet, wie das Bild des *Sebaſtiano Lazzaro* in der Akademie zeigt.) Dasſelbe gilt von der wenig früher entſtandenen Cà Doro. Auch das ganze Portal von S. Giovanni e Paolo g gehört dieſer ſpäten, vegetabiliſch prächtigen Gotik an.

Als aber die Renaiſſance hereinbrach, fand ſie in dem reichen Venedig eine Stätte ganz eigentümlicher Art. Die edlern Steingattungen, deren ihre Dekoration bedarf, um völlig zu gedeihen, wurden ihr hier bereitwillig zugeſtanden; von Backſtein und Stuck iſt keine Rede mehr, wenigſtens an dekorativen Teilen nicht. Der neue Stil kam gerade in die Zeit der größten Macht des Staates und eines großen Reichtums der Vornehmen hinein. Ihm ſchien eine Hauptrolle zugedacht, wenn es ſich darum handelte, der Inſelſtadt einen dauernden Ausdruck feſtlicher Freude und Herrlichkeit zu verleihen. Es fehlte leider an Platz und — wahrhaft großen Baumeiſtern.

Die meiſten wichtigeren Bauten werden den *Lombardi* beige-

legt, von welchen die beiden ältern, *Martino* (erw. 1425, † 1479 oder 1481) und sein Sohn *Moro* Bergamasken waren, der Gründer der eigentlichen Künstlerfamilie dieses Namens *Pietro di Martino Solaro* (geb. zwischen 1435 und 1440, † 1515) aber aus Carona am Luganersee stammte. Ihm, seinen Söhnen *Antonio* († 1516) und *Tullio* († 1532) und Enkeln *Sante* (1504–60) und *Alomorò* (1537 erw.) werden wir in folgendem stets wieder in Venedig begegnen, während drei andre seiner Enkel, *Fra Aurelio* (1501–63), *Lodovico* († 1575) und *Girolamo* (1506–83) in Loreto arbeiteten und die Gießerschule von Recanati begründeten. Alfonso Lombardo steht mit ihnen in keinem Zusammenhange. Sie alle verleugnen namentlich in ihren Skulpturen die lombardische Herkunft nicht; in einzelnen Fällen merkt man auch das Studium der Profilierung eines Bramante und Laurana.

Auf eingerammten Pfählen wird nie von selbst eine freie und großartige Architektur sich entwickeln. Die einzigen bisherigen Gebäude, welche großartig gedacht heißen können, die Kirchen S. Giovanni e Paolo und S. M. de' Frari, waren wesentlich fremde Gedanken; dem Dogenpalast, so groß auch sein älterer (vorderer) Teil ist, wird man es immer ansehen, daß sein Erbauer unter den Eindrücken einer kleinräumigen Pracht aufgewachsen war.[1]) Und diese Beschränkung ging nun auch der venezianischen Renaissance nach, und alle folgenden Baustile, die in den Lagunen geherrscht haben, sind ihr mehr oder weniger unterlegen. Wir werden weiter unten finden, daß auch ein Jacopo Sansovino sich beugte. Der einzige Andrea Palladio leistete erfolgreichen Widerstand.

Von jenen großartigen baulichen Dispositionen, wie wir sie in Brunelleschis Basiliken finden, von dem mächtigen Ernst florentinischer und sienesischer Palastfassaden, von der toskanischen und römischen Wohlräumigkeit des Hallenbaues gibt kein Gebäude Venedigs im Stile der Frührenaissance einen Begriff. Man war weder des Platzes genugsam Herr noch des festen Bodens sicher. Um so ergiebiger ist das damalige Venedig an einzelnen überaus netten dekorativen Effekten zu Nutz und Frommen des mit dem Platze geizenden Privatbaues. Die Komposition im höhern Sinne, nämlich nach Verhältnissen, ist an Kirchen und Palästen meist Null, aber das Arrangement geschickt, und die Phantasie reich und durch kein Bedenken gehemmt. Das Äußere wird an Kirchen und Palästen mit zwei, drei Ordnungen von Pilastern bekleidet, ohne daß man sich auch nur die Mühe nähme, die obern Ordnungen durch größere Leichtigkeit zu charakterisieren oder einen Gegensatz in den Flächen auszudrücken (S. M. de' Miracoli, Seitenfronte der

1) Man vergleiche damit z. B. das Stadthaus von Piacenza.

Scuola di S. Marco uſw.). An den Hauptfaſſaden ſind die Pilaſter wohl mit Arabesken oder mit Niſchen ausgefüllt, kanneliert, in der Mitte durch Scheiben von rotem oder grünem Marmor unterbrochen u. dgl.; überall ſonſt haben ſie ihr eigenes vertieftes Rahmenprofil, welches ihnen die Bedeutung einer Stütze, eines Repräſentanten der Säule nimmt und ſie ſelber zum bloßen Rande eines Rahmens um das betreffende Mauerfeld macht. Von einem notwendigen Gradverhältnis zwiſchen der Pilaſter- und der Friesdekoration trifft man kaum eine Ahnung. Für den obern Abſchluß der Kirchenfaſſaden erlaubte man ſich fortwährend die fröhliche runde Form in verſchiedenen Brechungen; ſeit dem Baue von S. Marco war die venezianiſche Baukunſt daran gewöhnt und hatte auch in der gotiſchen Zeit damit barock genug zu ſchalten gewußt. — Auch an den Palaſtfaſſaden behielt man die bisherige Anordnung (S. 96) bei, nur im neuen Gewande. Die ſchöne Wirkung der offenen Loggien in der Mitte der Hauptſtockwerke iſt nicht das Verdienſt des neuen Stiles, ſondern das einer alten Sitte. Die zwiſchen den Fenſtern, Türen, Geſimſen und Pilaſtern übrigbleibenden Flächen wurden mit bunten Steinſcheiben in ſymmetriſcher Zuſammenſtellung, an den Kirchen auch wohl mit Niſchen, Skulpturen uſw. ausgeſchmückt.

Im Innern ſind die Paläſte zum größten Teile verbaut; was von Treppen und Sälen einigen Eindruck macht, iſt durchgängig ſpätern Urſprunges. Das Erdgeſchoß iſt weder entſchieden als bloßer Sockelbau, noch als mächtiges Grundſtockwerk behandelt, und dieſe Halbheit raubt natürlich der untern Halle jede höhere architektoniſche Bedeutung, wenn ſie auch — in Verfall und Verkommenheit — oft ein ganz maleriſches Interieur gewährt. Höfe ſind entweder nicht vorhanden oder ohne Belang.[1]) Beachtenswert: der ſchöne Treppenturm von *Giov. Candi* († 1499) am Pal. Minelli in der Corte del Malteſe, Calle delle Locande, bei S. Luca, im deutlichen Anſchluß an die romaniſche Architektur Venedigs; die Treppe iſt ein völlig offener Rundbau mit fortlaufender Säulenſtellung. a

Das Innere der Kirchen iſt je nach der Aufgabe ſehr verſchieden. Die älteſte des betreffenden Stiles iſt wohl S. Zaccaria, ſeit 1458 von *Ant. di Marco Gambello* († 1481) beg., von *Moro Coducci*, gen. *Moretto* aus dem Bergamaskiſchen (bisher irrtümlich der b

1) Bei dieſem Anlaß iſt vorläufig auf Pal. Piſani am Campo S. Stefano hinzuweiſen, welcher zwar von Renaiſſance nicht mehr als die Zwiſchenhalle ſeiner beiden Höfe beſitzt, als vollſtändigſter Privatbau der Barockzeit aber von Intereſſe iſt. Die großen Schiffslaternen in den untern Hallen dieſer und anderer Paläſte ſind Ehrenzeichen des Seekommandos der Inhaber. *

Familie Solari-Lombardi zugerechnet, † 1504) 1483—88 gefördert, aber nicht vor 1515 voll. (gew. erſt 1543). Der Chor mit Umgang und Kapellenkranz, voll. 1486, iſt noch zum Teil gotiſch; an ihn wurden die übrigen Teile bis zu einer gewiſſen Höhe, ſowie die untere Hälfte der Faſſade angebaut; es blieb dann der Bau der letzteren von 1460—85 liegen, wie aus dem reifen Stile der obern Hälfte erſichtlich. Die gewölbten drei Schiffe ruhen auf Säulen über hohen geſchmückten Piedeſtalen, der Chor nach Art einiger romaniſcher Kirchen auf Säulengruppen. Im Detail wagt hier die Frührenaiſſance höchſt unſichere und barocke Formen (Wulſte der Säulen, mittlere Simſe des Kapellenkranzes uſw.). Die Faſſade in ihren oberen Stockwerken und runden Abſchlüſſen iſt mit Ausnahme des Erdgeſchoſſes wohl um mehrere Jahrzehnte neuer; ſie zeigt zuerſt jene nur in Venedig ſo ausgebildete Schreinerphantaſie, die die Bauformen aus reinem Vergnügen an ihrer Wirkung vervielfacht, ohne ſie zum Ausdruck von Verhältniſſen zu benutzen. Dieſe Wirkung aber, erhöht durch das Material und ein großes dekoratives Geſchick, iſt für den flüchtigen Blick eine ſehr angenehme.

Nahe mit dieſem Baue verwandt, nur einfacher und reiner, iſt die ebenfalls von *Moro Coducci* herrührende Kirche des Camal-
a dulenſerkloſters auf S. Michele (1469—78). Flachgedeckte Säulenkirche, ſchon vorn durch einen faſt gleichzeitigen Lettner unterbrochen; hinten drei Tribunen ohne Umgang. An der Faſſade iſt außer den runden Abſchlüſſen (den frühſten in Venedig!) die unbeholfene Ruſtikalbekleidung bemerkenswert, eine florentiniſche Anleihe.

b Früher (1451) begonnen iſt die einſchiffige Kirche S. Giobbe, die aber erſt nach 1471 von *Antonio di Marco Gambello* übernommen und raſch vollendet wurde. Gleichzeitig wurden auch die Seitenkapellen, und von *Pietro Lombardo* der reich dekorierte Chor ausgeführt (ſ. u. Skulptur).

Es folgt das kleine Juwel unter den venezianiſchen Kirchen:
c S. M. de' Miracoli, 1481—89 unter Leitung des *Pietro Lombardo* mit ſeinen Söhnen erbaut und ausgeſchmückt. (Neuerdings trefflich reſtauriert.) Es dauert eine Weile, bis das von einem „allerliebſt" zu nennenden Eindruck beherrſchte Auge ſich geſteht, daß der bauliche Gehalt des Gebäudes faſt Null iſt. Der große runde Abſchluß der Faſſade, mit buntem Scheibenwerk ausgefüllt, erdrückt die beiden delikaten Pilaſterordnungen; der mittlere Bogen der obern wird auf barbariſche Weiſe breitgezogen, um der Tür unten zu entſprechen. Auch am Chore tragen runde Abſchlüſſe das Quadrat, auf dem die kleine Kuppel ruht. Innen hat das Schiff ein Tonnengewölbe; die bemalte Kaſſettierung von *Giov. Giroſamo Pennacchi*
d († 1497). Der Chor, auf zierlicher Treppe mit Baluſtraden bedeu-

tend erhöht (um darunter die Sakriſtei anzubringen), iſt in betreff ſeiner innern Geſtalt ein florentiniſcher Gedanke auf venezianiſchem Boden. Die Pilaſterbekleidung des Innern und Äußern iſt faſt ohne alle Abſtufung als bloße Dekoration mitgegeben; von dem Werte ihrer Ornamente wird unten die Rede ſein.

S. M. Formoſa (1492 von *Coducci* begonnen) mit ihren tiefen, durch Zwiſchenfenſter verbundenen Kapellen, durch welche das meiſte Licht kommt, iſt ein unglückliches Gebäude.

S. Giovanni Criſoſtomo, ſeit 1497 von *Moro Coducci* erbaut, wiederholt die Anlage kleiner frühvenezianiſcher Kirchen (S. 20 c) in einem neuen und höhern Sinne; das griechiſche Kreuz mit ſeiner Flachkuppel wird durch glückliche Abſtufung in Haupträume und Eckräume, durch Schlankheit der Pfeiler zu einem perſpektiviſch reizenden Innenbau. Außen zwar runde Mauerabſchlüſſe und andere Spielereien, aber einfaches und gutes Detail, wie auch im Innern. — Eine in den meiſten Beziehungen entſprechende Nachbildung, S. Felice, iſt etwa 50 Jahre jünger. — Auch S. Giovanni Elemoſinario iſt (nach 1523 von *Ant. Abbondi,* gen. *Scarpagnino,* † 1549) nach dieſem Vorbilde gebaut. — S. M. Mater Domini (von *Sanſovino* voll.) nähert ſich durch Verlängerung des vordern Kreuzarmes wieder mehr der Langkirche und hat minder leichte Stützen. — Eine moderne Nachahmung des Syſtems von S. Giovanni Criſoſtomo, vom Jahre 1806, bietet S. Maurizio.

1507 wurde die Kirche S. Fantino begonnen, in Anlage und Verhältniſſen die ſchönſte der venezianiſchen Frührenaiſſancekirchen; der Urheber iſt wahrſcheinlich *Scarpagnino.* Als ſehr glücklich gedachter Binnenraum bildet ſie die Vorſtufe zu S. Salvatore (ſ. d.); nur daß ſtatt der Kuppelgewölbe noch Kreuzgewölbe angewandt ſind. Der Chor wurde nach Scarpagninos Tode (1549) von *Sanſovino* ausgebaut (die Zwickel der Kuppel durch zwiſchen Pilaſtern vorgeſtellte Säulen geſtützt, — ein treffliches Motiv, u. a. im neuen Dom zu Brescia wiederholt). — Neben all dieſen dem Zentralbaue ſich nähernden Anlagen entſtand noch 1509 eine einfache weitbogige Baſilika: S. Pietro Martire in Murano. —

Noch ein paar niedliche Bauten ſind hier zu erwähnen: die Capp. Guſſoni in S. Lio von *Pietro* und *Tullio Lombardo* mit reichem Skulpturenſchmuck, ähnlich dem im Chore von S. Giobbe; die Capp. Cornaro (rechts) an SS. Apoſtoli, mit vier reichen Eckſäulen und einer Kuppel, vielleicht von *M. Coducci,* vor 1500, ſowie die ſechseckige Capp. Emiliana (Miani) an S. Michele (1527—43), mit einfachen Eckſäulen außen, doppelten innen und einer Kuppel, ein geiſtlicher Pavillon; die beiden letztangeführten von *Guglielmo dei Grigi Bergamasco* († 1550).

Die Kreuzgänge dieſes Stiles bedeuten künſtleriſch nicht viel.
a (Bei den Frari, S. Giovanni e Paolo, Carmine uſw.)

In Treviſo iſt ein Werk des *Pietro Lombardo* und ſeiner
b Söhne der Umbau des Chors am Dom (1485—1506), einer dreiſchiffigen Pfeilerbaſilika mit drei Kuppeln im Mittelſchiffe; *Antonios*
c Arbeit iſt die Capp. del Sacramento im Dom (links vom Chor) 1501—3 erbaut (über ihren bildneriſchen Schmuck ſ. unter Skulptur),
d *Tullios* Werk das Querſchiff der Kirche S. M. Maggiore (ca. 1530)
e mit drei Kapellen. Ebenſo der Entwurf zum Dom von Belluno (1517), dem zu Treviſo ganz ähnlich. — Ein Werk *Pietros* iſt auch
f der Dom in Cividale, S. Zaccaria ähnlich, 1502 begonnen.

Auf dem venezianiſchen Turmbaue lag damals, wie in allen Zeiten, die Verpflichtung einer Mauerdicke ohne Unterbrechung. Man wußte aus Erfahrung, daß der Turm trotz aller Fundamentierung ſich irgendwie ſenken würde, und wagte deshalb nur ganz oben eine freie durchſichtige Pfeilerſtellung; alles übrige wurde nur feſtes Mauerwerk mit kleinen Notfenſtern. Es iſt merkwürdig, daß die Renaiſſance nicht dennoch eine äußere Dekoration verſucht, daß ſie ſich faſt durchaus mit Wandſtreifen und etwa einem Zwiſchengeſimſe begnügt hat. Der einzige etwas reichere Turm
g iſt der iſoliert ſtehende bei S. Pietro in Caſtello (1474), nach einem Brande 1482—90 von *Moro Coducci* im oberen Teile erneuert, im 17. Jahrh. verändert. Ein anderer ganz origineller
h ſteht bei S. M. dell' Orto, ein dritter an S. Michele (1456 bis
i 1460), einer der maleriſchſten an S. Barbara. Später (1512) gab *Bartolommeo Buon* aus Bergamo († 1529) dem am 15. Juli 1902
k eingeſtürzten Campanile von S. Marco ſein hübſches Obergeſchoß ſamt Spitze, vielleicht nach dem Plane des *Giorgio Spavento.*
l Die Torre dell' Orologio (1496 von *Moro Coducci* [?] begonnen und am 1. Febr. 1499 eröffnet) erhielt ihre Seitenflügel bis zum Jahre 1506. Von den übrigen Türmen des 16. Jahrh. iſt der bei
m S. Giorgio de' Greci einer der eleganteſten (von *B. Ongarin;* die Kirche von *Sante Lombardo* und *G. Chiona*).

Zwiſchen den Kirchen und Paläſten ſtehen die Scuole, d. h. Bruderſchaftshäuſer, in der Mitte. In Venedig vorzüglich waren die geiſtlichen Zünfte oder Konfraternitäten durch Schenkungen und Vermächtniſſe zu einem großen Reichtum gelangt, welcher damals, wie aller korporative Beſitz, noch nicht beim erſten beſten Gelüſte oder Bedürfnis des Staates für gute Beute erklärt werden konnte; vielmehr durfte und mußte er ſich am hellen Tage zeigen. Vor allem durch Schönheit des Gebäudes.

n Die Scuola di S. Marco, neu aufgebaut 1485—95, hat eine der prächtigſten Faſſaden des ganzen Stiles. (Unter den vielen Künſtlern wird *Moro Coducci* als Protomaeſtro genannt, neben

ihm *Pietro Lombardo* mit seinen Söhnen *Antonio* und *Tullio*, s. u. Skulptur). An einem Kapitäl der Seitenfassade das Datum 1533. Vom Innern hat nur noch die untere Halle ihre alte Gestalt; schlanke Säulen auf hohen, gut verzierten Piedestalen tragen eine Holzdecke; vorzüglich gebildete hölzerne Konsolen vermitteln beides. Das Gebäude ist jetzt als Eingangshalle mit dem zum Spital eingerichteten Dominikanerkloster verbunden. — Die Fassade, im wesentlichen ein Werk der Lombardi, ist eins der wichtigsten geschichtlichen Denkmale des alten venezianischen Lebens, dessen ganze elegante Fröhlichkeit sich darin ausgesprochen hat. Wenn es sich aber um den Kunstgehalt handelt, so rechne man etwas nach, wie z. B. Bogen jeden Grades unter sich und mit Giebeln abwechseln, wie sinnlos die Fenstersäulen von handbreiten und dabei über und über verzierten Pilastern begleitet sind[1]), wie wenig die Stockwerke sich unterscheiden, wie der Fries und das Ornamentband zwischen den Kapitälen miteinander konkurrieren usw. Wir sagen dies nicht, um dem Beschauer den Genuß zu verderben, sondern um den großen toskanischen Baumeistern neben den venezianischen Dekoratoren ihren Vorrang nicht zu schmälern. Die letztern haben übrigens hier in der wunderbaren Fröhlichkeit der obern Abschlüsse und deren durchbrochen gearbeiteten Zieraten etwas in seiner Art Einziges hingestellt.

Ein graziöser Rest eines Bruderschaftsgebäudes, um einige Jahre älter (1481), ebenfalls vom Stile des *Pietro Lombardi*, ist der Vorhof von S. Giovanni Evangelista: zwei Wände mit Pilastern, hinten die Mauer mit der Tür nach dem innern Hofe — diese einfachen Elemente sind mit liebevollster Pracht behandelt. Die geräumige Treppe, von *Moro Coducci* 1498 beg., zierlich und reich dekoriert. Hinten im Hofe das schon etwas mehr dem klassischen Stile genäherte Frontstück des Albergo vom Jahre 1512, vielleicht auch nach seinem Entwurfe. a b

Aber dies alles wurde überboten durch die Scuola di S. Rocco (1517—50), nach einem Entwurfe des *Bartolommeo Buon* (S. 176 k) ausgeführt seit 1524 durch *Sante Lombardo*, dem 1527 *Scarpagnino* folgte (von ihm ist das Obergeschoß, seit 1536, und das Portal, voll. 1549). Erst 1560 fanden die Arbeiten ihren Abschluß unter *Giangiacomo Grigi*, dem Sohne Gugl. Bergamascos. Hier handelt es sich nicht mehr allein um dekorierte Pilaster; blumengeschmückte Säulen treten samt ihren Gebälken in zwei Stockwerken vor; pomphafte Fenster, ein reichfigurierter Oberfries, eine Inkrustation mit farbigen Steinen vollenden den Eindruck c

1) Am Erdgeschoß eine der wunderlichen perspektivischen Scheinvertiefungen (s. oben bei *Bramante* S. 153 b) mit herausschreitenden Löwen.

märchenhafter Pracht. Auch die übrigen Seiten des ganz freistehenden Gebäudes sind reich ausgestattet; im Innern ist die ganze untere Halle, das reichere Abbild derjenigen in der Scuola di S. Marco, sowie die Treppe noch aus dieser Zeit. (Die nahe Kirche a S. Rocco erhielt ihre Fassade später nach dem Vorbilde derjenigen der Scuola.) Einem Eindruck von diesem Range gegenüber ist es vielleicht vergebliche Mühe, auf den Mangel aller wahren Verhältnisse aufmerksam zu machen. Das Formenspiel, mit welchem der Blick abgefertigt wird, ist ein zu angenehmes.

b Einfacher und kleiner: die Scuola bei S. Spirito; — im Stile c *Sansovinos* (s. unten): Scuola di S. Giorgio de' Schiavoni; d — mit Skulpturen von *Aless. Vittoria:* Scuola di S. Girolamo (Ateneo). — Noch die späte Barockzeit sucht sich in Gebäuden dieser Art der Pracht jener erstgenannten auch äußerlich zu nähern: e Scuola di S. Teodoro; — Scuola del Carmine usw.

Vor den Palästen mögen einige andere Profanbauten erwähnt werden, welche ebenfalls für die Baugesinnung des damaligen Venedig bezeichnend sind.

Wie die Frührenaissance überhaupt selbst in ihren Kriegsbauten einen heitern Eindruck erstrebt, so ist dies auch hier bei der Pforte f des Arsenals (1460) der Fall, dem ersten reinen Renaissancewerke Venedigs. Merkwürdig ist an diesem Ziergebäude die Verwendung von Kapitälen des 11. Jahrh. inmitten der reinen Frührenaissance. — Von 1480 an erbauten *Pietro Lombardo* (oder *Antonio Rizzo*) das erste und zweite, 1517 *Guglielmo Grigi Bergamasco* unter Leitung von *Bartolommeo Buon* aus Bergamo g das dritte Geschoß der Alten Procurazien am Markusplatz als Amtswohnung für die Prokuratoren von S. Marco und als großen Inbegriff einer Menge von Bureaux. Die innere Einrichtung ist jetzt nirgends mehr zu erkennen; immer aber wird dieses Gebäude, verglichen mit dem Ernst der zu ähnlichem Zweck etwa 80 Jahre später erbauten Uffizien zu Florenz, den großen Unterschied der Zeiten bezeichnen; ohne eigentliche Pracht, z. B. ohne plastischen Schmuck, als bloßer Horizontalbau mit Hallen verschiedenen Ranges, gibt es doch in hohem Grade den Eindruck eines glänzenden, fröhlichen Daseins. — Derselbe *Guglielmo* oder aber *Scarpagnino* errichtete für eine Korporation bis 1525 am h Rialto den Palazzo de' Camerlenghi (jetzige Verwaltungsbehörde) in dem prächtigen Stile der Privatpaläste, aber etwas i gedankenlos. — Der gegenüberliegende Fondaco de' Tedeschi, jetzige Dogana, vor 1506 nach dem Modell des Deutschen *Girolamo* begonnen, später nach eigenem Entwurf von *Scarpagnino* fortgeführt als einfache große Warenhalle und Faktorei mit viel-

ſtöckigem Pfeilerhof. — Als ſtädtiſche Bureaux und Warenhalle ſind auch die einfachen Fabbriche Vecchie (ebenfalls beim Rialto) a 1514—22 von *Scarpagnino* (mit Übergehung eines, wie Vaſari verſichert, ungleich ſchönern Planes von *Fra Giocondo*) erbaut, denen in der Folge 1555 *Jacopo Sanſovino* die etwas reichern, mit Pilaſterordnungen bekleideten Fabbriche Nuove beifügte. b

Auf ihrem Höhepunkte angelangt (um 1500), erhielt die venezianiſche Renaiſſance die Aufgabe, den großen Hof des Dogen- c palaſtes mit der erdenklichſten Pracht auszuſchmücken; es geſchah durch mehrere aufeinanderfolgende Meiſter: *Antonio Rizzo* 1484—98), *Pietro Lombardo* (1499 bis nach 1511) und *Ant. Scarvagnino* (1545—50). An zwei Seiten kam nur das Erdgeſchoß und das zunächſt folgende Hallenſtockwerk zuſtande; die dritte Seite wurde nebſt der entſprechenden Rückſeite gegen den Kanal ganz vollendet.

Wahrſcheinlich mußten eine Menge von Wünſchen und Meinungen berückſichtigt werden; wahrſcheinlich wurde ſelbſt der Plan mehrmals geändert. Näher verantwortlich ſind die Architekten wohl nur für die beiden untern Geſchoſſe — eine rundbogige Halle auf Pfeilern und darüber eine ſpitzbogige auf Pfeilern mit vorgeſetzten Säulen — und auch hier waren ſie gebunden durch die Verhältniſſe, welche das 14. Jahrh. dem Außenbaue gegeben hatte. Man darf nicht mit allzu friſchen Erinnerungen von einem Pal. di Venezia in Rom, einem Pal. Riccardi in Florenz, vollends nicht von den Bauten Bramantes hereintreten. Die ſämtlichen obern Stockwerke des Hinterbaues ſind dann bloße Dekoration eines unter ſchwankenden Entſchlüſſen allmählich zuſtande gekommenen Innern. Die unabſichtliche Unſymmetrie, welche auf dieſe Weiſe in die Faſſade kam, iſt beinahe ein Glück zu nennen, da die Architekten wohl ohnehin für eine wahre Kompoſition im Großen nicht ausgereicht hätten. Es kommt dabei freilich zu krauſen Extremen: Fenſter desſelben Stockwerkes von verſchiedener Höhe, doppelte Frieſe u. a. m., was man über dem ungeheuren Reichtume der Dekoration vergeſſen muß. Die Kanalſeite iſt einfacher und am Sockel facettiert. — Die artige kleine Faſſade links von der d Rieſentreppe, fälſchlich ſeither *Guglielmo Bergamasco* 1520 zugeſchrieben, möchte leicht das Beſte am ganzen Hofe ſein. Mit der Treppe und dem dazwiſchenliegenden Teile iſt ſie (ſchon nach dem e Wappen der Dogen) von *Rizzo* und *P. Lombardi* entworfen. Wir haben hier wohl das früheſte Beiſpiel von Fenſtern in Tabernakelform.

Von den Privatpaläſten wäre die ſog. Cà del Duca (Franc. f Sforza), 1457 von *Bart. Buon* beg., der früheſte Renaiſſancebau geworden, wenn er über das mächtige Baſament in Ruſtika und

die Anfänge des Erdgeſchoſſes in facettierten Quadern hinaus gediehen wäre. Den neuen Stil in voller Entfaltung und Pracht
a zeigt Pal. Vendramin-Calergi, datiert mit der Jahreszahl 1481 und dem Namen des *Pietro Lombardo.* (Plan und Beginn neuerdings dem *Moro Coducci* zugeſchrieben; voll. erſt um 1509; auf dem Stadtplane von 1509 noch nicht ſichtbar.) Dies dürfte das früheſte Beiſpiel einer mit Säulenordnungen ſtatt flacher Pilaſter verzierten Faſſade ſein. Im Verein mit den großen halbrunden Fenſtern, dem bedeutend vorragenden Geſimſe und dem beträchtlichen Maßſtabe geben ſie dieſem Gebäude außer der ungemeinen Pracht auch einen gewiſſen Ernſt, ohne daß in den Verhältniſſen irgend eine höhere Aufgabe gelöſt wäre. Die Adler im obern Frieſe entſprechen auf nicht eben glückliche Weiſe den Säulen. Die Pilaſter des Erdgeſchoſſes, welche der kannelierten mittlern und der glatten obern Säulenordnung entſprechen, ſind für ihre Funktion viel zu zart gebildet.

Alle anderen Paläſte dieſes Stiles werden als „in der Art der Lombardi", „aus der Zeit der Lombardi" bezeichnet, aber ohne nähere Beziehung. Am Canal grande, vom Markusplatze aus be-
b ginnend, iſt die Reihenfolge dieſe: (Links) der kleine Pal. Dario, um 1480, fröhlich unſymmetriſch, mit bunten Rundplatten in ver-
c ſchiedener Anordnung verziert. — (Links) Pal. Manzoni-Angarani, beſonders reich und ſchön, mit einem Girlandenfries
d über dem Erdgeſchoß. — (Rechts) Pal. Contarini delle Figure, 1504, von kleinlich ſpielender Kompoſition, mit einem unglücklichen Giebel über der mittleren Loggia; an den Mauerflächen aufge-
e hängte Schilde und Trophäen. — (Rechts) Pal. Corner-Spinelli, vielleicht das einzige dieſer Gebäude, welches ein höher gereiftes Gefühl für Kompoſition verrät: ein hohes Erdgeſchoß mit Ruſtika, darüber in zwei Stockwerken die Fenſter ähnlich jenen am Pal. Vendramin, aber ſchön verteilt, von *Moro Coducci.* — (Links) Pal.
f Grimani a S. Polo (wohl erſt nach 1500), klein, zierlich, aber wieder etwas gedankenlos. — Jenſeits des Rialto iſt nur der ge-
g nannte Pal. Vendramin von Bedeutung.

In andern Stadtteilen noch eine Anzahl mehr oder weniger
h reicher Faſſaden. Eine gute an Pal. Treviſan hinter dem Dogen-
i palaſt; — eine artig ſpielende an Pal. Malipiero, auf Campo S. M. Formoſa, von *Sante Lombardo* zu Anfang des 16. Jahrh. erbaut.
k Der kleine Pal. Guſſoni bei San Lio wohl von *Pietro Lombardi.*

In Padua iſt gerade die frühere Renaiſſance baulich nicht ſo vertreten, wie man es nach der weitgreifenden dekorativen Wirkſamkeit der dortigen Künſtler erwarten ſollte. Das ſchönſte Ge-
l bäude dieſer Gattung, die Loggia del Conſiglio auf dem Signorenplatze, iſt nach dem Entwurfe des *Annibale Maggi da Baſſano*

(† 1504) 1501 beg., das Innere (Treppe, Turm) aber erſt 1523—26 von *Biagio Bigoio* aus Ferrara vollendet. Die freie untere Säulenhalle, wozu das obere Stockwerk mit ſeinen Fenſtern ſo glücklich eingeteilt iſt, der edle Marmor, die Gediegenheit der wenigen Zieraten, die Lage über der Treppe, der Kontraſt mit dem venezianiſchen Engbaue, — alles dies gibt einen köſtlichen Totaleindruck.

An den Privatgebäuden macht ſich das damalige Schickſal Paduas als venezianiſche Landſtadt (ſeit 1405) empfindlich geltend. Hundert Jahre ſpäter unterworfen, könnte es eine Phyſiognomie haben wie Bologna. Statt deſſen ſind ſeine Portiken dürftig, ſeine Paläſte ſehr mäßig. Ein heiteres kleines Gebäude iſt die ſog. Caſa di Tito Livio (Pal. Cicogna) unweit vom Dom, an deſſen Faſſade [a] allerlei kleine farbige Marmorplatten ſymmetriſch um die Fenſter herum verteilt ſind; ein großes, ſehr elegantes Mittelfenſter beherrſcht das Ganze. (Wahrſcheinlich war die Faſſade, wie die der meiſten gleichzeitigen Paläſte, einſt bemalt.) Mit *Falconetto* tritt dann der Stil des 16. Jahrh. in ſein Recht. — Der originelle Pal. dei Rettori in Belluno wurde nach einem Modell des Vene- [b] zianers *Giov. Candi* (von 1496) langſam durch ein halbes Jahrhundert ausgeführt.

In Vicenza überſieht man zu leicht neben den Bauten Palladios die ſchönen Werke der früheren Renaiſſance, die doch als allgemeine Zeugniſſe eines ſchon früher vorhandenen Bauſinns es erſt recht erklären, wie ein ſolcher Meiſter aufkommen und eine ſo glänzende Laufbahn in der eigenen Heimat finden konnte.

Im Hofe des Vescovado (beim Dom) iſt eine zierliche kleine Halle von dem einheimiſchen Architekten *Formentone* vom Jahre [c] 1494 erhalten; unten Rundbogen, oben eine Fenſterreihe mit Pilaſtern und geradem Gebälk, ſowohl an lombardiſche als an toskaniſche Frührenaiſſance anklingend. — Unweit von der Baſilika Palladios findet ſich das ſteinerne Häuschen Nr. 1080, Caſa Piga- [d] fetta, noch halbgotiſch, obwohl vom Jahre 1481, kenntlich an dem Motto: „Il n'est rose sans espine"; eines der allerniedlichſten Gebäude dieſer Art, mit kleeblattförmig vortretenden Balkons, deren Konſolen aus Laubwerk, Greifen, Füllhörnern beſtehen; die obern Fenſtern mit Kandelabern eingefaßt, ihre Zwiſchenräume mit gemeißelten Arabesken verziert. Ein gleichzeitiger Nebenbau von Mauerwerk war mit farbigen Arabesken bemalt. — Ein größerer Palaſt, deſſen freie untere Halle durch Aufhöhung des Bodens halb [e] vergraben worden iſt, ſteht beim Ponte de' Giangioli. — Das Haus [f] Nr. 1944, mit dem Motto: „Omnia praetereunt, redeunt, nihil interit", iſt unten mit einer ſonderbaren, gitterartigen Verzierung überzogen, ſonſt von guten Verhältniſſen. — Schon aus der klaſſiſchen Zeit ſtammt dann das Häuschen Nr. 1642, ein ganz merk- [g]

würdiger Verſuch, ſelbſt in den allerkleinſten Dimenſionen monumental bedeutend ſein zu wollen. Mit der Faſſade gelang es; mit dem Höfchen doch nicht mehr.

Von da bis auf Palladio iſt eine zwar nicht reichliche, aber doch nie zu lang unterbrochene Reihe von mehr oder weniger ſtattlichen Privatgebäuden vorhanden, welche die Vorſtufen ſeiner Werke bilden.

Verona war die Vaterſtadt eines der berühmteſten Architekten der Frührenaiſſance, des *Fra Giocondo* (1435—1515). Seine Tätigkeit gehörte meiſt dem Auslande an, doch iſt ihm in der Heimat a wenigſtens ein wichtiges Gebäude, der Pal. del Conſiglio (am Signorenplatʒe) mit aller Wahrſcheinlichkeit zuzuſchreiben, 1476 entworfen; 1486 arbeiten *Giov.* und *Bart. Sanmicheli* aus Porlezza daran, die bekrönenden Statuen waren 1493 fertig. Bei großer Eleganz iſt er doch in der Anordnung weniger gelungen als die ähnliche Loggia del Conſiglio zu Padua: vier Arkaden, ſo daß ein Pfeiler auf die Mitte trifft; die Flachrundgiebel der obern Fenſterreihe an das Geſimſe ſtoßend. Vorzüglich fein und gediegen iſt das bauliche Detail (Geſimſe, Archivolten uſw.), weniger das bloß dekorative. Die Spuren der gemalten Arabesken an ſämtlichen Mauerflächen waren ſo weit erhalten, daß man die jetʒige Herſtellung durchführen konnte. — Sonſt gilt z. B. noch das ſchöne b Portal von S. M. della Scala als Werk Fra Giocondos; anderes c weder bedeutend, noch ſicher von ihm (Pal. Riſaldi Nr. 3017 und d das Hoſpiz Nr. 3026 mit Säulenhof, beide Via del Corſo). In ſeinem e letʒten Lebensjahre baute er an St. Peter in Rom mit; ſ. unten.

Von den Privatpaläſten der Frührenaiſſance iſt kein einziger baulich wichtig; der Erſatʒ hierfür lag in der in der ganzen Terra ferma verbreiteten Sitte, die Faſſaden von oben bis unten zu bemalen (ſ. u. Dekoration).

f Von den Kirchen iſt SS. Nazaro e Celſo noch gotiſch, 1464 g bis 1483 ausgebaut; S. M. in Organo vom Jahre 1481, die Faſſade 1592; erſtere dreiſchiffig mit Pfeilern, letʒtere eine Säulenkirche mit Tonnengewölbe, der Fries über den Bogen mit vollfarbigen Geſchichten bemalt, viereckige Kuppel. Beide Kirchen ſind mehr durch ihre dekorativen Zutaten bedeutend.

Brescia beſitʒt vor allem einen höchſt anſehnlichen Palazzo h Comunale, der von *Tommaſo Formentone* aus Vicenza entworfen (1489) und 1492—1508 von ihm und *Fil. Graſſi* aus Mailand im Erdgeſchoß vollendet, im Obern wenigſtens begonnen wurde, und an dem um 1500 verſchiedene Lombarden (wie *Ant. della Porta, il Tamagnino, Gasparo da Milano,* dann *Gasp. da Cairano, Giov. Gasp. Pedoni* [Kapitäle und Pilaſterfüllungen] und *Stefano Lamberti* [Portal des

Treppenaufgangs]) als Bildhauer und Dekoratoren beschäftigt waren. Das Erdgeschoß, nach lombardischem Brauch mehr als zur Hälfte eine offene Halle bildend, hat innen Säulen, außen Pfeiler mit sonderbar hineingestellten Wandsäulen (an den Seitenfronten nur glatte Pilaster); in den Bogenfüllungen tiefe Medaillons mit Büsten römischer Kaiser usw.; der Fries trägt bereits tüchtige Löwenköpfe. Das Obergeschoß tritt, wie am Pal. del Podestà zu Bologna und andern Stadthäusern, beträchtlich zurück[1]); die Balustrade, welche einigermaßen vermitteln sollte, ist nur vorn ausgeführt. Die Wanddekoration — dünne Pilaster mit derben Arabesken, Schilde mit schwarzen Halbkugeln, Einrahmungen von grauem Marmor — hat einen spielend dekorativen Charakter. Zu diesem Ganzen komponierte 1558 *Jacopo Sansovino* den reichen vegetabilischen Fries mit Putten, die Pilasterfüllungen und das Kranzgesimse, *Palladio* aber 1550 die schönen Fenster, deren Obersims mit Konsolen seinen Stil leicht verrät (der polygone Dachaufsatz erst von *Vanvitelli*).

Von einfacherer, älterer Renaissance sind die in der Mitte durch eine hübsche Durchgangshalle unterbrochenen Pal. dei Prigioni (a) und del Monte di Pietà (jener erst von 1597). Privatpaläste (b) sind wenige aus dieser Zeit vorhanden: Pal. Ragnoli (Via Pal. (c) vecchio 38) hat einen zierlichen Portalaufbau mit reicher Skulptur und Reste ehemaliger Bemalung; Pal. Longo, an sich nicht eben (d) bedeutend, gehört schon dem Stile des 16. Jahrh. an; ebenso Casa Fortunato (Via Dolzano), eine Nachbildung im kleinen von (e) venezianisch-sansovinesken Bauten. Ferner Pal. Fenaroli (Via (f) Cairoli 4).

Endlich eine der wunderlichsten Kirchen der Frührenaissance S. M. de' Miracoli, durch einen *Giov. da Verona* nach vene- (g) zianischen Vorbildern von „zentrifugaler Grundrißanlage" (vgl. S. 20 c u. 175 b) 1488 beg., 1508 unterbrochen und erst später (bis ins 17. Jahrh.) ausgebaut. Die Fassade, im Stile der Lombardi, hat ganz die engräumige venezianische Pracht, welche deren Bauten bezeichnet; das heiterste Detail — unterhöhlt gearbeitete Arabesken, runde Freibogen als obere Mauerabschlüsse usw. — kann den Mangel an Komposition nicht ersetzen. Der Vorbau (1500), ein Kleinod ober- (h) italienischer Dekoration, ist das Werk des *Gasp. Pedoni* und *Stef. Lamberti*, die figürlichen Reliefs im Friese (Anbetung und Taufe (i) Christi) von *Gasp. da Cairano* und *A. della Porta, il Tamagnino.* Innen ein griechisches Kreuz mit vier Eckräumen; sonderbarerweise haben hier diese letztern und der mittlere Kreuzraum Tonnen-

1) Aus dem guten Grunde, daß man sich nicht auf schwebende Balkons über Konsolen verlassen wollte, wenn die Behörden bei feierlichem Anlaß sich oben zeigen mußten.

gewölbe, während vier Kuppeln (zwei höhere und zwei niedrigere) auf die vier Kreuzarme verteilt ſind; der Chor ein hinterer Anbau mit Tonnengewölbe. (Man könnte das Gebäude ſcherzweiſe einen Zentrifugalbau nennen, indem die Kuppeln der Mitte des Baues förmlich ausweichen.) Kandelaberartige Säulen zwiſchen den Hauptpfeilern iſolieren die einzelnen Räume; die Durchblicke gewähren mit dem eigentümlichen Lichteinfall ganz angenehme Architekturbilder, wozu der Reichtum des Einzelnen — hier eher im Stile eines *Scarpagnino* — ebenfalls beiträgt. Unter den Verſuchen im Gebiete des Vielkuppelſyſtems iſt dies Gebäude eines der gewagteſten. Die Dekoration im Innern ſchufen ebenfalls die beiden obengenannten, ſowie ſpäter (1560) *Giac. Foſtinetti* und Genoſſen. (Die obern Teile des ganzen Innern ſind durch Rokokoſtukkaturen nicht gerade entſtellt, doch ihres wahren a Charakters beraubt.) — An S. M. delle Grazie verdient der artige kleine Hof mit dem Brünnchen wenigſtens einen Blick. b — In S. Giovanni Evang. iſt die Capp. del Corpus Domini in ihrem Freskenſchmuck und dem ſchön eingerahmten Altarwerke ein harmoniſcher Klang aus der beſten Zeit der Renaiſſance.

c In Bergamo hat S. Spirito eines der reichſten einſchiffigen Interieurs des ganzen Stiles; die Ordnung von Säulen und Bogen, welche die Kapellen einfaßt, kann wohl eines der ſchönſten Beiſpiele der in Oberitalien bis ins 16. Jahrh. feſtgehaltenen Frührenaiſſance heißen. — Dann eine Anzahl kleinerer, zum Teil außen d unſcheinbarer Häuſer der Oberſtadt: Caſa Fogaccia, Via Donizetti 11 (dreigeſchoſſig, mit Pilaſtergliederung und Loggia); — eine e ſchöne Front: Contrada S. Caſſiano Nr. 331; — der reiche kleine f Hallenhof von Caſa Maffeis, unten mit geradem Gebälk, oben g mit Bogen (Via Pignolo Nr. 68), außerdem viele Arkadenhöfe der Frührenaiſſance, die Säulen zumeiſt auf hohe parallelepipediſche Poſtamente geſtellt (z. B. Via Pignolo 72 und 104).

Aber es findet ſich hier auch eines der bunteſten Phantaſie- h ſtücke des 15. Jahrh.: die an S. M. Maggiore angebaute Cappella Colleoni, innen ſtark erneuert, außen eine bunte, reiche und in ihrer Art graziöſe Kompoſition, aus ſchwarzem, weißem und rotem Marmor, mit einer Menge von z. T. dem Innern entnommenen Skulpturen und den feinſten Prachtarabesken. Der Oberbau hat etwas Spielendes, in den ſtrengeren Teilen an die Mad. zu Tirano (S. 159 a) erinnernd (auch das Bauliche von *G. A. Omodeo;* vieles daran, wie die Fenſterfüllung, der unglücklich verteilte Skulpturenſchmuck, vielleicht ſelbſt der doppelt abgeſtufte Kuppelaufbau, geht auf ſpätere i Umwandlungen zurück). — Teglio (im Veltlin) beſitzt im Pal.

Beſta einen der ſchönſten Privatpaläſte der Lombardei aus dem Ende der Frührenaiſſance, dabei faſt tadellos erhalten. (Beſonders fein Tor und Fenſter, mit den alten Gittern, ſowie der Säulenhof.)

In der Mitte zwiſchen den künſtleriſchen Einwirkungen von ganz Oberitalien entſtanden die Bauten, Skulpturen und Malereien von Cremona und Mantua. In Cremona hat die Frührenaiſſance
von Kirchen nur das 1463 von *Bart. Gazzo* neuaufgebaute S. Sigis- a
mondo (einſchiffig mit je ſechs Kapellen und Kuppel, dabei ein Kreuzgang, vor Porta Romana gelegen), ſowie von Paläſten den anſehnlichen, aber mit wunderlich karrierter Ruſtika bedeckten
Pal. Trecchi già Raimondi, Piazza Garibaldi Nr. 1, geſchaffen b
(ſtatt des Kranzgeſimſes eine weitvorſpringende Hohlkehle, deren echte Bemalung noch an der linken Faſſade erhalten iſt; 1496 von dem heimiſchen Architekten *Bern. de Lera,* das Ornamentale im Hofe von *G. Gasp. Pedoni,* von dem auch ein prächtiger Kamin im
Pal. pubblico und das Grabmal Allia in der Vorhalle des Doms, c
bez. u. dat. 1513). — Als Beiſpiele des hier ſeit dem Mittelalter gepflegten Backſteinbaues mit Terrakottaſchmuck dienen: das
prachtvolle Fragment einer Hofhalle in Pal. Stanga (Via Pa- d
leſtro 22, die Faſſade vom ſtattlichſten Barock, die Treppe links neben dem Hallenfragmente ein anmutiger Bau vom Ende des 18. Jahrh.) von *Pietro da Raude* (Rhò) zw. 1500 und 1509 nach Entwurf *Fr. della Torres* (?). Noch edler der doppelgeſchoſſige
Hof des Monte di Pietà mit reichem Skulpturſchmuck im Stile e
Omodeos. Die Faſſade eine Miſchung von Quader- und Backſteinbau mit reich figurierten Terrakottafrieſen. — Die einfach treffliche
Backſteinfaſſade der Caſa Repellini, Via Rebuelo 8. — Das kleine f
Achteck links vor der Faſſade von S. Luca (datiert 1503 und wahrſcheinlich von *Tarametti,* dem Schöpfer der Madonna di Campagna zu
Piacenza, S. 161 n) nicht als Baptiſterium, ſondern als Cappella di g
Criſto riſorto erbaut; innen zweiſtöckig, außen dreiſtöckig; das Innere moderniſiert, die Fresken um 1600. — Unter den Backſtein-
kloſterhöfen iſt derjenige der Umiliati (jetzt eine Pfarrwohnung) h
von früh-bramantesker Schönheit; eine Vorübung für den Hof bei S. M. della Pace in Rom.

Mantua hat in ſeinem belebten Zentrum, um S. Andrea herum, ganze Partien aus dieſer Zeit, aber kaum ein einzelnes anſehnliches
Gebäude. An den Dombau des *Giulio Romano* (ſ. unten) ſtoßen i
jedoch beachtenswerte ältere Teile, vor allem eine große, achteckige Kapelle von trefflicher Architektur (hinten, links).

❖ ❖ ❖

Es mag nicht sehr methodisch scheinen, wenn wir bei einem vorzugsweise dekorativen Baustil die Werke der **Dekoration** im engeren Sinne besonders aufzählen, zumal da manche darunter von den nämlichen Künstlern herrühren, die die Schicksale der Baukunst im großen (oder die der Plastik) bestimmten. Vielleicht aber wird man uns einstweilen der Übersicht zu Gefallen beipflichten.

Die Anfänger der Dekoration dieses Stils sind nur zum Teil Architekten; ebensosehr wie *Brunelleschi* hat auch der Bildhauer *Donatello* Anteil an diesem Verdienst. Die Gunst, welche die neue Zierweise fand, ist um so erklärlicher, als das Dekorative gerade die schwächste und am meisten mit Willkür behaftete Seite der bisher herrschenden italienischen Gotik gewesen war; zudem mußte die begeisterte Anerkennung, die der gleichzeitig neu belebten Skulptur entgegenkam, auch derjenigen Kunst zu statten kommen, die für die möglichst prächtige Einrahmung der Skulpturen sorgte. In der technischen Behandlung der Stoffe, des Marmors, Erzes, Holzes, waren die Fortschritte für beide Künste gemeinsam.

Die Gegenstände waren dieselben, wie bisher; allein die Behandlung und der Aufwand wurden offenbar bedeutender. Wenn man einzelne wenige Prachtarbeiten der gotischen Zeit, wie die Gräber der Scaliger in Verona, die Gräber der Könige Robert und Ladislaus in Neapel, das Altartabernakel Orcagnas in Florenz ausnimmt, so hat schon an äußerm Reichtum die Renaissance das Übergewicht. Man vergleiche nur in Venedig die gotischen Dogengräber mit denjenigen des 15. Jahrh.; und größer ist der Gegensatz noch in Florenz. Die Schmuckliebe ist überhaupt größer geworden, was sich z. B. schon in der Malerei auf das deutlichste zeigt.

Über die wichtigern Gattungen der betreffenden Denkmäler ist vorläufig folgendes anzudeuten.

Die freistehenden Altäre mit Tabernakeln auf Säulen kommen fortwährend, doch minder häufig vor. — Eine besonders große Ausdehnung gewinnt der skulpierte Wandaltar; unten, an der Vorderseite des Tisches mit Reliefs, oben über dem Tische mit Statuen oder Reliefs in reicher architektonischer Einfassung versehen. Bisweilen wird auch wohl die ganze Wand als große Prachtnische mit Bildwerk und Ornamenten aller Art ausgebildet. — Steinerne Chorschranken, Balustraden u. dgl. erhalten oft eine überaus prachtvolle Dekoration. — Sängerpulte und Orgellettner werden ebenfalls nicht selten mit dem größten Luxus ausgestattet. — Die Kanzel dagegen verliert den umständlichen Säulenbau und steht entweder auf einer Säule oder hängt auch nur an einem Pfeiler des Hauptschiffes. Der reichste dekorative und figürliche Schmuck wird fortwährend daran angebracht. — Die Bodenmosaiken, wo sie überhaupt noch neu hergestellt

werden, was selten vorkommt, wiederholen die bekannten Ornamente der altchristlichen Zeit und des Cosmatenstiles. Eine besondere Gattung sind die von Marmor verschiedener Farben eingelegten figürlichen Bilder in den Domen von Siena und Lucca. Von glasierten Ziegelböden finden sich mehrfach anziehende Beispiele. Im ganzen wandte man die vorhandenen Mittel nicht mehr auf einen Luxus des Fußbodens, dessen übermäßige Pracht den Blick von den Bauformen abgezogen hätte. Die großen Baumeister fühlten, daß eine einfache Abwechslung von Flächen, in Marmorplatten von zwei oder drei Farben ausgedrückt, am ehesten in Harmonie stand mit dem Gebäude selbst. — Ein außerordentlicher Luxus, dessen Fülle jetzt noch in Erstaunen setzt, wurde auf die Grabmäler verwandt. Gegen das manierierte italienischgotische Grab gehalten, ist das Renaissancegrab in jeder Beziehung im Vorteil. Der bisherige Sarkophag, auf Säulen oder Tragfiguren, mit seiner unsichtbar hoch angebrachten liegenden Statue, — das Tabernakel auf Säulen mit seinem Gemälde im tiefen Schatten, seinen allzu hoch aufgestellten Statuetten und vorhangziehenden Engeln usw., — dies alles wurde schön und sinnvoll in vernünftigen Verhältnissen umgestaltet. Das Ganze bildet in der Regel eine nicht zu tiefe Nische, in welcher unten der Sarkophag steht; auf diesem liegt entweder unmittelbar oder über einem zierlichen Paradebette die Statue. Im obern Halbrund findet man insgemein eine Madonna mit Engeln in Hochrelief, oder auch die Gestalten von Schutzheiligen. Die Pfosten der Nische, die Enden des Sarkophages, die Ansätze und die Mitte des oberen Bogens erhalten dann noch je nach Umständen eine Anzahl von Statuetten oder Reliefffiguren, welche Heilige, Kinderengel (Putten), Allegorien usw. darstellen. An Gräbern von Kriegern und Staatsmännern, die zumal in Venedig und Neapel vorherrschen, macht sich eine sehr vielgestaltige Komposition, bisweilen auch schon ein Mißbrauch der Allegorien geltend. — In den Sakristeien und in der Nähe der Klosterrefektorien finden sich oft reichverzierte Brunnen. — Das Gitterwerk einzelner Kirchenräume ist nicht selten mit vielem dekorativen Geschick behandelt. — Die wenigen ehernen Kirchenpforten, die man hauptsächlich um ihrer Skulpturen willen betrachtet, sind durchgängig (Ghibertis Türen) in dekorativem Betracht nicht minder bewundernswert. — Die Holzdekoration (Chorstühle, Sakristeischränke usw.) wird unten im Zusammenhang erörtert werden.

In profanen Gebäuden ist aus begreiflichen Ursachen weit weniger von dem alten Zierat zu finden, als in Kirchen, und das wenige (einzelne Türen, Kamine u. dgl.) ist nicht immer leicht sichtbar. Da die Wände fast bis unten mit Teppichen und Leder-

tapeten bedeckt wurden, so kontrastierten sie nicht wie bei ihrer jetzigen Nacktheit gegen die geschnitzte und vergoldete Decke. In einzelnen Beispielen wurde auch für den Anblick bei weggenommenen Teppichen durch bloß gemalte gesorgt. — Wir rechnen übrigens im Nachstehenden nicht nur die gemalten Einfassungen von Räumen, Öffnungen und Gemälden, soweit sie von sprechender Bedeutung sind, ebenfalls zu dieser Gattung, sondern auch die Dekorationsmalerei im weitern Sinne (s. am Schluß dieses Abschnitts).

Die Architektur und das Arabeskenwerk an diesen Ziergegenständen ist noch bis über die Hälfte des 15. Jahrh. hinaus einfach im Vergleich mit dem spätern Raffinement, ja selbst befangen und unsicher. Im allgemeinen waren es weniger die großen Baumeister, als die Bildhauer und Maler, welche die Ausbildung dieses Kunstzweiges bis zur höchsten und edelsten Eleganz übernahmen. (Wobei freilich nicht zu vergessen, wie oft die drei Künste damals in einer Hand beisammen waren, so daß nur der Zufall über die größere Beschäftigung und Anerkennung in einer davon entschied.)

Die Arabeske des 15. und beginnenden 16. Jahrh. ist eine fast selbständige Lebensäußerung der damaligen Kunst; von verhältnismäßig gewiß wenigen, bloß plastischen antiken Vorbildern (Türpfosten, Friesen, Sarkophagen) ausgehend, hat sie das Höchste erreicht aus eigenen Kräften. Namentlich gebührt dem *Desiderio da Settignano* ein wesentlicher Teil dieses Verdienstes. An seinen Werken ist die Arabeske und das Architektonische vielleicht am frühsten ganz edel und reich gebildet. Ihm folgen, jeder in eigener Art, *Antonio Rossellino*, *Mino da Fiesole*, *Benedetto da Majano* und *Matteo Civitale.* Minos wiederholte und langjährige Tätigkeit in Rom, sowie die Beschäftigung verschiedener der genannten Künstler in Neapel erleichterte die rasche Verbreitung der ohnehin leicht mitteilbaren Dekorationsmotive nach Mittel- und Unteritalien. — Neben Toskana zeigt Oberitalien seinen eigenen, in Padua unter Donatello entwickelten, namentlich in Venedig zur reichsten Entfaltung kommenden Stil, dessen Träger lombardische Bildhauer waren, die ihre reiche Dekorationsweise über ganz Italien und bis ins Ausland trugen.

Eine große Umwandlung trat, wie wir sehen werden, mit der Entdeckung der Titusthermen ein. Das neue, aus Malerei und Plastik wunderbar gemischte System, welches man ihnen (vielleicht auch andern Resten) entnahm, fand seinen reichsten und schönsten Ausdruck in den Loggien des Vatikans.

Von dieser Leistung an geht es rasch abwärts. Sowohl die gemalte, als die in Marmor und Stuck gebildete Dekoration wird fast plötzlich nicht mehr mit derjenigen Liebe zum Einzelnen behandelt, welche ihr bisher zu statten kam; sie gerät in eine völlige

Abhängigkeit von den großen baulichen Geſamteffekten, die ſich nicht mehr durch zierliche Einzelheiten wollen ſtören laſſen; ſie muß der Architektur ihre inzwiſchen empfindungslos und willkürlich gewordene Profilierung, ihre Behandlung der Flächen uſw. nachmachen, anſtatt durch Reichtum gegen ein einfaches Ganzes kontraſtieren zu dürfen. (Dies erſetzt ſich gewiſſermaßen durch den größern Maßſtab der plaſtiſchen Figuren, welche jetzt erſt in bedeutender Menge lebensgroß und ſelbſt koloſſal verfertigt werden.) — Innerhalb der Verzierungsweiſe ſelbſt zeigt ſich ebenfalls große Entartung. Das von Rafael ſo genau abgewogene Verhältnis des Figürlichen zum bloß Ornamentiſtiſchen und beider zur Einrahmung gerät ins Schwanken; erſteres wird unrein und oft burlesk gebildet (z. B. die Masken jetzt als Fratzen); letzteres verliert in den vegetabiliſchen Teilen den ſchönen idealen Pflanzencharakter, deſſen Stelle jetzt eine konventionelle Verſchwollenheit einnimmt; ein allgemeiner Stoff, einem elaſtiſchen Teige vergleichbar, wird in Gedanken willkürlich vorausgeſetzt. (Sehr kenntlich ausgeſprochen in den ſogenannten Kartuſchen, bei denen man ſich vergebens fragt, in welchem Material ſie gedacht ſeien.) — Im Verlaufe der Zeit wird die ganze Gattung wieder von der Architektur und von der Skulptur abſorbiert; d. h. die Gegenſtände ſelbſt, Altäre, Kanzeln, Grabmäler, Türpfoſten uſw. werden fortdauernd in Maſſe gefertigt, aber ſie haben keinen eigenen, abgeſchloſſenen Stil mehr, ſondern ſind Anhängſel der beiden genannten Künſte.

Wir greifen hier abſichtlich tief ins 16. und ſelbſt ins 17. Jahrh. hinab, um zahlreiche Einzelheiten mit einem Male vorzubringen, die ſich bei den ſpätern Epochen der Baukunſt (wo ſie der Zeit nach hingehören) ſehr zerſtreut ausnehmen würden. Dem Stile nach iſt es ohnedies meiſt ein Nachklang der Frührenaiſſance, für deren ſchönen und reichen Anblick die Dekoration des ſpätern Syſtems keinen rechten Erſatz gewährte, und die man daher ſtellenweiſe reproduzierte.

Verſchollen und verſchwunden ſind natürlich alle jene prächtigen Dekorationen des Augenblickes, von welchen Vaſari eine ſo große Menge mitten unter den bleibenden, monumentalen Kunſtwerken aufzählt. Die Begeiſterung, mit welcher er die Bauten und Geräte für Feſtzüge, die Triumphbogen und Theater für einmalige Feierlichkeiten ſchildert, läßt uns die Fülle von Talent ahnen, deſſen Entfaltung und Andenken mit dem hinfälligen Stoffe, mit Holz, Leinwand und Stuck unwiederbringlich dahingegangen iſt.

Auch die Aufzählung der dekorativen Werke beginnt, wie die der Bauwerke, billig mit Florenz, und zwar mit *Brunelleschi* ſelbſt. Wie ſich ſein anerkannt architektoniſcher Sinn in der Archi-

tektur weſentlich auf die Arabesken beſchränkt, zeigt namentlich
a der Zierbau der Capp. Pazzi bei S. Croce. Ein auf ſeinen Entwurf vom Jahre 1443 zurückgehendes Werk der dekorativen
b Skulptur iſt die geringe Kanzel in S. M. Novella, ausgeführt 1448.
Die einſchlägigen ſchwerfälligen Arbeiten ſeines Schülers und Adoptivſohnes *Andrea di Lazzaro Cavalcanti,* gen. *il Buggiano,*
c von denen die beiden Wandbrunnen im Dom (1440), das Grabmal
d des Giov. Bicci de' Medici (nach 1429) und der Altar in der Sakriſtei von S. Lorenzo durch ihre Ornamentik von Intereſſe ſind, ſ. u. Skulptur.

Ghiberti geht als Dekorator in Erz ſogleich weit über die Schranken der Arabeske hinaus, am Anfang noch mit einiger Scheu, zuletzt ohne Rückhalt. Die Pfoſten ſeiner Türen haben an der Innenſeite nur flache Arabesken, die ſpäteſten (mit den Türflügeln Andrea Piſanos) gerade die ſchönſten. An den Außenſeiten dagegen ſtellte er Fruchtgewinde und Vögel, auch Köpfe u. a. m. in
e voller unterhöhlter Arbeit dar; an der Nordtür noch mäßig, an
f der Oſttür ſehr reich und ſchön, an der ſüdlichen Andreas (1464 von Lorenzos Sohn *Vittorio*) ſchon maleriſch und naturaliſtiſch, als wäre der Guß über dem Gegenſtande ſelbſt gemacht worden. An
g den Pforten der Oſtſeite ſind die Einrahmungen zwar zum Stoffe und zur Funktion trefflich gedacht, in der Einzelform aber nicht ohne einen barocken Anklang.

Donatello iſt in ſeinen Dekorationen oft überaus gewagt, ſtets eigenartig, auf große monumentale und maleriſche Wirkung ausgehend. Die antiken Motive verwertet er oft willkürlich; ſein Pflanzenwerk iſt derb und anfangs noch mit gotiſchen Reminiszenzen gemiſcht; ſeine Lieblingsdekoration iſt die bauchige, kannelierte Vaſe; den Grund ſeiner Reliefs bildet er gern (gleichfalls in Anlehnung an gotiſche Dekoration) moſaikartig, durch vergoldete Stifte oder bunte Glasſtücke, wodurch er eine ſehr energiſche maleriſche Wirkung erzielt. Charakteriſtiſche Beiſpiele be-
h ſitzen wir in der Einfaſſung der Annunziata in S. Croce; der (in
i der Architektur von *Michelozzo* ausgeführten) Niſche an Orſan-
k michele mit der Gruppe Verrocchios (1425); der Orgelbaluſtrade des Doms (jetzt vollſtändig und in richtiger Höhe aufgeſtellt im
l Muſeo dell' Opera), der rein dekorativen in S. Lorenzo ent-
m ſprechend; im Brunnen aus Pal. Pazzi (bei St. B a r d i n i); der Außen-
n kanzel mit dem köſtlichen Bronzekapitäl zu Prato (gegoſſen 1433 von *Michelozzo,* an dem archit. Gerüſt arbeitete auch *Maſo di Barto-*
o *lomeo*); dem Sockel des Marzocco vor Pal. Vecchio und der ſehr
p originellen Baſis der Judith in der Loggia de'Lanzi; in dem wun-
q derlichen Madonnenrelief der Capp. Medici in S. Croce (Werkſtattarbeit) u. a. m. Für ſeinen ganz eigenartig maleriſchen Stil und

ſeinen großen monumentalen Sinn, der auch auf die Entwicklung
der Renaiſſance in der Architektur von größtem Einfluß war, ſind
namentlich auch die architektoniſchen Interieurs auf den Bronze-
reliefs von S. Giovanni in Siena und am Hochaltare des Santo zu a
Padua bezeichnend.

Von *Piero di Niccolò Lamberti d'Arezzo*, einem tüchtigen Nach-
folger Donatellos in deſſen früheſter Zeit, ſtammt das originelle
Grabmal des Onofrio Strozzi († 1417), in S. Trinita[1]. Ohne Zweifel b
gab es *Bern. Roſſellino* den Anſtoß zu jenem Typus, der in einer
halbrunden, mit einem Fruchtkranz eingefaßten Niſche beſteht, in
welcher der Sarkophag aufgeſtellt iſt; die Wand darunter wird
durch eine Pilaſterſtellung und farbige Steinplatten dazwiſchen als
eine Art Unterbau charakteriſiert. Solche Niſchengrabmäler ſind:
das von *Bernardo Roſſellino* gemeißelte des Orlando de' Medici
(† Dez. 1455) in S. Anunziata, noch ſtreng monumental; das gra- c
ziöſere des Giannozzo Pandolfini († Nov. 1456) in der Badia, aus d
der Werkſtatt *Deſiderios;* das dieſem faſt ſklaviſch nachgeformte
des Fil. Inghirami († 1480) im Dom zu Prato, und dasjenige des e
Ehepaars Fr. Caſtellani († 1505) der Capp. del Sacramento in S.
Croce, in Formen und Dekoration ſchon cinquecentiſtiſch. Seine f
reichſte Durchbildung erhielt dieſer Typus in *G. da Sangallos*
Saſſettigräbern in S. Trinità (zw. 1485 und 1491) und *B. da Majanos* g
Strozzigrabmal in S. M. Novella (1491) durch Anwendung poly- h
chromen Marmors und des mannigfachſten Reliefſchmuckes.

Bernardo Roſſellino iſt in ſeiner einfach gehaltenen Dekorations-
weiſe noch von einer gewiſſen Befangenheit und Schwerfälligkeit;
aber durch den energiſch-kraftvollen, echt monumentalen Aufbau
und die feine Empfindung für architektoniſche Verhältniſſe muſter-
gültig. In vorteilhafteſter Weiſe hat er die florentiniſche Skulptur
nach dieſer Seite beeinflußt. In dem Grabmale des Lion. Bruni i
(† 1444) in S. Croce hat er dem florentiner Wandgrabe ſeine
ſchönſte Form gegeben, in der Innentür der Sala del Conciſtoro k
im Pal. Pubblico zu Siena (1446) das früheſte Beiſpiel eines mit
Säulen und Gebälk umrahmten Portals geſchaffen (vgl. S. 192 g u. n)
und in dem kleinen Sakramentsſchreine im Chor von S. M. Nuova, l
deſſen Bronzetürchen Ghiberti fertigte (1450), jenen Typus feſtge-
ſtellt, den das ganze Quattrocento mit geringen Variationen feſthält.

Ein ſehr artiger Zierbau *Michelozzos* iſt das Sacellum des vor-
dern Altars in S. Miniato mit ſeinem kaſſettierten Tonnengewölbe m
aus der Robbiawerkſtatt (1448). Viel prachtvoller, nur leider durch

1) In S. Trinita auch das merkwürdige Grab des Giul. di Nic. Davanzati *
vom J. 1444: ein altchriſtlicher Sarkophag mit gewundener Kannelierung und dem
Relief des guten Hirten; nur der zurückgeſchobene Sargdeckel mit der darauf-
liegenden Geſtalt des Toten iſt eine Arbeit der Frührenaiſſance.

a einen barocken Aufsatz entstellt: das Tabernakel in der Annunziata zu Florenz, nach *Michelozzos* Entwurf ausgeführt von *Pagno di Lapo Portigiani* 1448—52. Zwei ähnliche reichere und spätere b (um 1460) in der Kirche zu Impruneta bei Florenz, das eine mit Fries und Decke aus der Werkstatt Luca della Robbias, sowie c einem Altar, worin ein Gehilfe Michelozzos die imposante Nische Donatellos an Or S. Michele schwächlich nachbildet. (Womit zu d vergleichen: Michelozzos Dekoration in der Kapelle des Pal. Riccardi, vor 1459.) Von Portalen Michelozzos sind anzuführen: zwei e einfache in einem hinter dem Chor in S. Marco gelegenen Raume f um 1440, das zur Sakristei führende in S. Croce, vor 1445, und g das reichste, von Säulen und Gebälk umschlossene im ersten Klosterhofe ebendaselbst, zw. 1440 und 1450 von *Pagno di Lapo* ausgeh führt. — Auch die Umrahmung des Sakristeialtars in S. Niccolò verrät am ehesten Michelozzos Art. — Der Entwurf des S. 124 a i angeführten Portals in Mailand (um 1460) stammt wohl von ihm, mit Ausnahme der beiden figurierten Streifen zu seiten der Pilaster, die lombardische Weise verraten; in der Ausführung tritt aber z. T. der überladene Reichtum der oberitalienischen Ornamenk tik zutage. (Die Capp. Portinari in S. Eustorgio zu Mailand, s. S. 125 b und 152 e.) — Der ganz die Donatelloschule verratende l reiche Marmordekor des Raumes hinter dem Tabernakel der S. Annunziata in Florenz wurde, wohl nach Angaben *Michelozzos*, 1461—63 von *Giov. di Bettino (Bertini)* ausgeführt, der um 1470 m auch die schöne Marmortüre an S. M. Novella nach Albertis Entwurf meißelte. — Endlich geht das reiche, für die frühe Zeit seiner Entstehung (1449—54) merkwürdig reife Motive (vorgesetzte Säulen n mit verkröpftem Gebälk) zeigende Portal an S. Domenico in Urbino wohl auf einen Entwurf *Michelozzos* zurück, da das Talent der ausführenden *Maso di Bartolommeo* und *Pasquino da Montepulciano* über das gewöhnlicher Scarpellini nicht hinausreichte.

Ein bedeutender neuer Anstoß war inzwischen in die Renaissance gekommen durch *Desiderio da Settignano* (1428—64). Im Grabmale o Carlo Marzuppini († 1453) in S. Croce erkennen wir den höchsten dekorativen Schwung und Stil, der über die Vorbilder, welche ihm damals die Antike bot, weit hinausgeht. Hier ist alle Willkür verschwunden, jede technische Schwierigkeit überwunden; die glücklichste Unter- und Überordnung macht auch den vollsten Reichtum genießbar; je nach Bedeutung und Entfernung ist das Ornament bald ganz flach, bald in Hochrelief gehalten, bald weich verlaufend, bald kantig und unterschnitten, wodurch zugleich die feinste malerische Wirkung erzielt wird. Was vielleicht später nicht wieder in dieser Reinheit und Pracht erreicht wurde, ist vorzüglich das Rankenwerk am Sarkophage. — An dem Wandtabernakel im rechten

Querſchiffe von S. Lorenzo iſt das Ornament ganz verwandt und (a)
von ähnlicher Schönheit. — Sehr reich offenbart ſich die von De-
ſiderio abhängige Schule in der Ausſchmückung der Badia von (b)
Fieſole (1456—64). Dort gehören den Brüdern *Bruoſo* und *Bene-
detto di Benedetto* außer den Kapitälen des Kreuzganges und der
Gartenloggia die zarten Arabeskenranken an den Fenſtern und (c)
der Türe des Kapitalſaales; einem *Piero di Cecco* die Kanzel im (d)
Refektorium; *Gregorio di Lorenzo* der Brunnen mit zwei Putten (e)
in der ehemaligen Sakriſtei (geringer); endlich dem *Francesco di
Simone Ferrucci* der hübſche Wandbrunnen im Vorraume des Re- (f)
fektoriums, der Altarrahmen im Kapitelſaale und die beiden Quer- (g)
ſchifftüren der Kirche. — Noch näher ſteht Deſiderio jener *Ambrogio
da Fieſole*, der 1459 urkundlich die in ihrem Ornament außer-
gewöhnlich feine Innentüre der Sakriſtei der Annunziata in Florenz (h)
ausführte.

Die Bronzedekorationen, welche von *Andrea Verrocchio* (Medici- (i)
grabmal in der Sakriſtei von S. Lorenzo) und *Antonio del Pollaiuolo*
(Bronzegrabmäler Sixtus' IV. und Innocenz' VIII. in St. Peter zu Rom) (k)
vorhanden ſind, entwickeln einen glänzenden Reichtum an Zierformen
und eine vollendete Meiſterſchaft der Bronzetechnik; der letztere hat
ſich nur durch das Motiv eines Paradebettes zu weit führen laſſen,
während der erſtere das Motiv des Gitters (Strickwerk) auch auf
den Sarg ziemlich unglücklich anwandte. Für *Verrocchios* Marmor-
dekoration bietet die Umrahmung der Niſche jenes Mediceer- (l)
grabes ein charakteriſtiſches Beiſpiel. Beſonders glücklich durch
originelle Konzeption und energiſche Form erſcheint er in dem (an-
geblich von Donatello begonnenen) Marmorbrunnen ebenda. — Ein (m)
Nachfolger und vielfach direkter Nachahmer Verrocchios iſt der
oben als tüchtiger Adept Deſiderios genannte *Fr. di Simone Fer-
rucci* (ſ. S. 193 f und unter Skulptur). Reſte einer ſpäten (1487) or-
namentalen Arbeit von ihm, einem Ciborium (Seraphsköpfe zwiſchen (n)
Feſtons) ſind in die ſeicentiſtiſche Chorumſchrankung im Dom zu
Prato eingelaſſen. Der ohne überzeugende Gründe bisher dem
Ant. Roſſellino zugeſchriebene prächtige Marmorbrunnen, aus einer (o)
Grotte der Villa Caſtello jüngſt in den Vorraum der neuen Treppe
zur Galerie im Pal. Pitti übertragen, iſt wohl für eine Arbeit des
Francesco zu gut. (Der mißgeformte Ganymed iſt eine Arbeit (p)
Tribolos.)

An Deſiderio ſchließt ſich in ſeiner Dekoration auch *Antonio
Roſſellino* (1427 bis nach 1478) an, wenn er ſich auch in der Be-
ſchränkung des Zierats und in ſeiner Vorliebe für einfachere archi-
tektoniſche Gliederung und Ornamentik als Schüler ſeines Bruders
Bernardo dokumentiert. Die Dekoration am Grabmale des Kard. (q)
von Portugal in S. Miniato und am Altare Piccolomini in Monto- (r)

liveto zu Neapel ist ähnlich reizvoll in Erfindung und Durchführung, wie bei Desiderio.

Desiderios Nachfolger war auch der in Florenz und Rom vielbeschäftigte *Mino da Fiesole* (1431—84). Dieser kommt in einzelnen florentinischen Arbeiten seinem Lehrer nahe, wie im Grabmal des a Grafen Hugo von Andeburg (1481) in der Badia, im Grabmal des b Bischofs Salutati (vor 1464) im Dom zu Fiesole, im Tabernakel der c Capp. Medici in S. Croce, einem noch reichern in S. Pietro zu d Perugia (dat. 1473), im Grabmal Tornabuoni in der Minerva zu Rom u. s. f. Die meisten römischen Arbeiten Minos kommen an Schönheit diesen Werken nicht ganz gleich. S. Maria in Pere- e tola bewahrt einen Taufstein (1467), das Oratorio della Ma- f donna di piazza in Scarperia einen reichen Marmorrahmen (um ein giotteskes Marienbild) vom Meister.

g Von *Benedetto da Majano* (1442—97) ist die Kanzel in S. Croce (um 1475) schon in dekorativer Beziehung eines der größten Meisterwerke, leicht und prachtvoll. Wahrscheinlich um das zarte Gebilde nicht zu stören, versteckte der Meister die Treppe kunstreich in den Pfeiler selbst, an dessen Rückseite das schöne Türchen mit eingelegter Arbeit den Eingang bildet. Auch das prächtigste h Marmorciborium, welches Italien besitzt, in S. Domenico zu Siena, i ist von Benedettos Hand. (Kleinere Wiederholung im Dom zu S. Gimignano von 1475.) In ihrer Art ebenfalls vom allertrefflichsten k und reichsten: die Marmortür in der Sala de'Gigli des Pal. Vecchio, mit zart figuriertem Fries und Kapitälen (1480—81); einfacher, l aber von gleicher Schönheit die Rückseite in der Sala d'Udienza, im Verein mit seinem Bruder *Giuliano* 1476—78 gearbeitet. Auch m das Grab des Fil. Strozzi in S. M. Novella, die Altäre in Faenza n und S. Gimignano bieten manche reizvolle Dekorationsmotive, wenn auch die Magerkeit des Ornaments, die Anwendung von Pilasterdekoration auf den Bogen u. dgl. den Rückschritt der florentinischen Plastik am Ausgange des 15. Jahrh. schon kundgeben (näheres s. unter Skulptur).

Von unbekannten Meistern sind die Zierarbeiten der Certosa. Sehr ausgezeichnet und früh, ja an diejenigen Brunelleschis er- o innernd: der Brunnen des dritten Hofes als Sarkophag auf ver- p schlungenen Drachen ruhend; das Lesepult im Refektorium. Später q das Lavabo am Eingange zu letzterem.

Den Ausgang der Marmordekoration in das Derbe, Schattige und Kräftige bei empfindlicher Abnahme der Frische und Leichtigkeit zeigen die Arbeiten des *Benedetto da Rovezzano* (1474—1554): r die Cantoria in S. Stefano zu G e n u a (1499 mit *Dom. Benti* gearbeitet), s in F l o r e n z das Kenotaphium des Pietro Soderini (von 1513) im t Chor des Carmine, der Kamin (aus Pal. Rosselli del Turco) und zwei

zierlichere Marmorniſchen im Muſeo Nazionale, ſowie das Grabmal des Oddo Altoviti († 1507) in der Kirche SS. Apoſtoli (linkes Seitenſchiff). Von Benedetto iſt auch die Dekoration der Kirchtür daſelbſt. Die Arabeske ſucht mit der nachdrücklicher gewordenen architektoniſchen Profilierung Schritt zu halten; ſie vereinfacht und ſchematiſiert ihre Motive (Masken, Totenſchädel, Waffentrophäen u. dgl.) und verſtärkt ihr Relief. — Noch eher der Frührenaiſſance zugewandt: die ebenfalls dem Benedetto zugeſchriebene Tür der Badia (gegen den Pal. del Podeſtà hin, jetzt ganz erneuert). Sein anſprechendſtes Werk iſt wohl der Altar in S. Trinita (letzte Kap. links), wahrſcheinlich ſpäter aus den dekorativen Teilen des zerſtörten Altars Giovan Gualbertos (Bruchſtücke im Muſeo Nazionale, ſeit 1506 gearbeitet) zuſammengeſetzt. — In derſelben Richtung liegen die Arbeiten des *Andrea Ferrucci* und ſeiner Schüler (ſ. u. Skulptur).

Auch ganz ſpäte Arbeiten ſind nicht zu überſehen. So beweiſen die beiden marmornen Orgellettner in der Annunziata — reiche Baluſtraden mit Konſolen über Triumphbogen, der eine aus dem 16. Jahrh., der andere hundert Jahre ſpäter —, daß ſelbſt die Detailformen der Frührenaiſſance zu ſolchen Zwecken bis gegen Ende des 16. Jahrh. hie und da wiederholt wurden, als es daneben längſt ein neues (aber freudloſeres) Ornament gab. — Dagegen gibt das Piedeſtal von *Benv. Cellinis* Perſeus an der Loggia de' Lanzi den beginnenden Barockſtil in ſeiner zierlichſten Geſtalt. — *Bandinelli* in den dekorativen Teilen der Baſis ſeines Medicidenkmals vor S. Lorenzo verfährt ungleich mäßiger, aber nüchterner. — Ähnlich die große Marmorbaſis der Figur der Baukunſt von *Giov. da Bologna* im Hofe des Muſeo Nazionale.

Neben all dieſen Bemühungen, dem Marmor und Metall das reichſte und edelſte dekorative Leben mitzuteilen, gab *Luca della Robbia* und ſeine Schule das lehrreiche Beiſpiel weiſer Beſchränkung. Ihr Stoff, der gebrannte und glaſierte Ton, hätte zur Not eine Art von Konkurrenz geſtattet; allein in dieſer goldenen Kunſtzeit gibt ſich kein Material für das aus, was es nicht iſt, ſondern jedes lebt unverhohlen ſeinen innern Bedingungen nach. Ihre Arabesken ſind daher beſcheiden. Allein ſie erſetzen, was abgeht, durch Kraft und Tiefe der Modellierung, durch reichliche Anwendung von Fruchtkränzen, welche Strenge und Fülle in hohem Grade vereinigen, hauptſächlich aber durch die drei oder vier Farben (blau, gelb, grün, violett), welche lange Zeit und abſichtlich ihre ganze Palette ausmachen. Das bloß Plaſtiſche, das farbige Plaſtiſche und das bloß Gemalte wechſeln in klarſter und bewußteſter Abſtufung. (Ihre Fußböden ſ. unten.)

Die Fahnen- und Fackelhalter an einzelnen Paläſten, durchgängig von geſchmiedetem und gefeiltem Eiſen, mit herabhängenden Ringen, beweiſen in ihrer einfach ſchönen Behandlung ebenfalls die allgemeine Kunſthöhe, die jedem Stücke ſein beſonderes Recht widerfahren ließ. Da ſie zu dem Ernſt der Ruſtikabauart paſſen mußten, ſo iſt es leicht, ſie an Pracht zu überbieten, aber a für ihre Funktion bedurften ſie der derben Form. An Pal. Strozzi ſind auch noch die gewaltigen und dabei reichen Ecklaternen des *Nic. Groſſo,* gen. *Caparra* erhalten (das Modell dazu lieferte *Benedetto da Majano,* das für die Fahnenhalter *Cronaca*); eine ähnb liche auch an Pal. Guadagni. Es iſt, als ginge aus der Ecke des Gebäudes ein Strahl von Strebekraft in das Eiſenwerk hinein.

Der florentiner Dekorationsſtil verbreitet ſich über ganz Toskana (Siena ausgenommen), übt aber auch, namentlich durch die Tätigkeit von florentiner Künſtlern in Rom, Neapel uſw., auf die Dekorationsweiſe in ganz Mittel- und Süditalien einen entſcheidenden Einfluß aus.

In Piſa iſt vielleicht das ſchönſte von allem das Weihbecken c im rechten Querſchiff des Domes, ein Werk des Carrareſen *Girol. Roſſimino* (1518): es gibt deren reichere, aber kaum ein edleres. — d Von *Matteo Civitali* aus Lucca: das Leſepult, auf einem Adler e ruhend, am Chor, ſowie die vier Marmorkandelaber auf den Chorſchranken. Im 16. Jahrh. arbeitete *Stagio Stagi* aus Pietraſanta f das Grabmal Decio († 1535) im Campoſanto und das des Gamaliel, g Nicodemus und Abdias im rechten Seitenſchiffe (der Gottvater in der Lünette ein Erſtlingswerk *Bart. Ammanatis*), und *Pandolfo* h *Fancelli* aus Florenz († 1526) die Niſche mit dem h. Blaſius im rechten Querſchiff des Domes, nach ſeinem Tode von Stagi vollendet, — lauter ſchwüles, überladenes Arabeskenwerk, das ſchon an die gleichzeitige neapolitaniſche Schule (um 1530, ſ. unten) eri innert. Von Stagi auch das figurierte Kapitäl auf der Oſterkerzenſäule links im Chore mit dem ſchönen Bronzeengel *Stoldo Lorenzis* k darauf (1583). Das der zweiten Säule, rechts im Chore, mit der l Porphyrvaſe, von *Foggini.* — In S. Siſto: zwei einfach ſchöne marm morne Weihbecken. — In Empoli ein intereſſantes Taufbecken in Form eines doppelhenkligen antiken Kantharos in der Taufkapelle des Domes, angeblich von *Pasquino da Montepulciano* (1447), im Charakter der Dekorationsweiſe Donatellos; ebendort, im Seitenn raume der Sakriſtei, ein ſchon ſchwülſtiges Weihwaſſerbecken von *Giov. di Donato de' Benti* aus Florenz (1557).

In Pietraſanta führt die Familie *Stagi* die Tradition der Riccomanni (ſ. S. 217 a u. Skulptur) weiter: *Lorenzo* († 1506) arbeitet

1497 ein Tabernakel für den Dom (jetzt in Farnochia), 1502 die 1. Hälfte der Chorſtühle, 1504 das Piedeſtal zur Kanzel, einer Arbeit *Don. Bentis*, der 1508 auch das Weihwaſſerbecken im l. Querſchiff und 1513 zwei Engel für den Chorbogen ſchuf. Lorenzos Sohn *Stagio* († 1563, ſ. S. 196 f) arbeitete im Dom ſeiner Vaterſtadt die zwei Weihbecken, zwei figurierte Kapitäle am Chorbogen und zwei Kandelaber (1521), Werke, die ſich durch Friſche und Maß vorteilhaft von ſeinen ſpätern auszeichnen.

In Prato im Dom das prächtige eherne Gitter an der Kapelle der Madonna della Cintola, mit den durchſichtigen Krönungs- und Seitenfrieſen von Rankenwerk und Figürchen, den Palmetten und Kandelabern als Bekrönung, das Gitter 1444 von dem Goldſchmied *Bruno di Ser Lapo Mazzei* (1389—1470) aus Florenz, die reizenden, aus Putten, Tieren und Pflanzengewinden gebildeten Frieſe ſamt Palmetten und Leuchtern von *Pasquino di Matteo* aus Montepulciano 1461—64 gearbeitet.

In Lucca befinden ſich einige der früheſten dekorativen Arbeiten der Renaiſſance: *Jacopo della Quercias* Grabmal der Ilaria del Carretto (1406), mit Genien und Feſtons, im Dom, ſowie ein Weihwaſſerbecken desſelben ebenda (vergl. unten). — Abgeſehen von dieſem und von wenigen andern ältern Sachen, wie z. B. das energiſche Portal des erzbiſchhöflichen Palaſtes, iſt hier *Matteo Civitali* wie für die Plaſtik auch für die Dekoration der erſte und der letzte. Seine Behandlung verrät die Schule des Deſiderio da Settignano; aber er iſt durchgängig ernſter, architektoniſcher, auch weniger fein und elaſtiſch als dieſer. Im Dom ſind von ihm die Weihwaſſerbecken im Mittelſchiffe, der Zierbau des Tempietto (1484), eine Aufgabe, die vielleicht andere Zeitgenoſſen graziöſer gelöſt hätten, ohne doch einen höhern Eindruck hervorzubringen. Sodann die Kanzel (1498), die Einfaſſung des Grabmals des Petrus a Noceto (1472) und vielleicht auch die ganze untere Einfaſſung der Sakramentskapelle, beides im rechten Querarme, ſowie die ſchönen dekorativen Teile ſeines Regulus-Altars (1484), zunächſt rechts vom Chore. Auch die Schranken des jüngſt wiederhergeſtellten Chorabſchluſſes ſind von ihm (1478). — In S. Salvatore ein Marmorrahmen um ein Altarbild. — In S. Frediano die Marmorumrahmung des neueren Taufbrunnens (als Niſche) in der Nähe des alten; in S. M. de' Servi ein mit Feſtons geſchmücktes Tabernakel (früher als Sakramentshäuschen dienend). — Matteos Sohn *Niccolò Civitali* zeigt ſich als tüchtiger Nachfolger des Vaters in ſeinen Altären in S. Frediano und S. M. de' Servi; von *Vincenzo Civitali*, ſeinem Enkel, die Bogenarchitektur um die Sakramentskapelle im Dom.

a Die zierlichen Orgelbrüſtungen und die zwei Weihwaſſerbecken in
b S. Paolino, wie auch die drei in S. Frediano gehören ebenfalls der Schule Matteos an.

Siena hat neben Florenz, wie in der Skulptur überhaupt, ſo auch in ſeiner Dekorationsweiſe eine eigenartige, ſehr beachtenswerte Entwickelung aufzuweiſen. Bei *Quercia* (1374—1438) tritt die Dekoration noch ſehr zurück, und wo ſie vorkommt, zeigt ſie ſich, ſeiner Übergangsſtellung entſprechend, ſchwerfällig und noch ſehr in gotiſchen Reminiszenzen befangen. Eine ſehr ſaubere und zierliche Dekorationsweiſe, die ſich eng an antike Vorbilder anſchließt, zeigen zuerſt die Bronzearbeiten des *Giovanni di Turino* († um 1454) und des *Lorenzo Vecchietta* (um 1412—80). Von
c Giovanni ſind die beiden hübſchen kleinen Weihbecken in der Ka-
d pelle des Palazzo Pubblico und in der Sakriſtei des Domes zu Siena, emailliert und auf einen Engel geſtützt. Dieſe wie das noch ein-
e fachere bronzene in der Kirche Fontegiuſta (zweite Säule links) von *Giov. delle Bombarde* (1430) haben durch den monumentalen Ernſt, der auch im kleinen ſich nicht zur leeren Niedlichkeit bequemt, eine Bedeutung, die weit über den abſoluten Formgehalt hinausgeht. — *Vecchietta* hat als Dekorator in Marmor und beſonders in Bronze einen eigentümlichen Wert. Das große eherne
f Ciborium auf dem Hochaltare des Domes (1467—72, Originalentwurf dazu in der Akademie) hat durch ſeine originelle energiſche Bildung auf die ganze ſieneſiſche Zierweiſe Einfluß gehabt. — Ein kleineres,
g ſehr feines bronzenes Ciborium in der Kirche Fontegiuſta iſt von *Lorenzo Mariano* gen. *Marrina.* Guß und Ziſelierung ſind in allen dieſen Arbeiten durchgängig trefflich.

Bedeutender als dieſe Künſtler und durch ſeine kräftigen und phantaſievollen Formen entſcheidend für die ſpätere Dekoration von Siena iſt ſodann *Antonio Federighi* († 1490). Sein Werk ſind
h die beiden prachtvollen marmornen Weihbecken am Eingange des Domes (von 1462 u. 63, Baſis und Schaft des rechten antik), denen
i das einfachere, 1451—56 entſtandene im Dom zu Orvieto nahe verwandt iſt. Die Aufeinanderfolge von Flachſkulpturen, ſtützenden Statuetten, Feſtons, Adlern und Waſſertieren als Trägern der Schalen uſw. gibt einen wahrhaft reichen und feſtlichen Eindruck. Die Fiſche im Innern der Schalen wird man der übergroßen Verzierungsluſt zu gute rechnen. Die beiden Säulenpoſtamente am Portale der
k Taufkapelle im Dom zu Siena ſind auch Arbeiten Federighis (nach
l dem Vorbilde eines römiſchen Cippus). Die ſteinerne Bank in der
m Loggia de' Nobili (rechts, 1464) und die Dekoration des Taufſteins
n in der Capp. S. Giovanni im Dom (aus ſeiner ſpäteſten Zeit, nach 1484, unter Mitwirkung von Gehilfen) ſind zu ſchwerfällig, während

die Frieſe an der Kapelle vor dem Pal. Pubblico, an der Loggia a
del Papa und an der Kapelle neben Pal. del Turco von beſonders b
kräftiger und großer Wirkung ſind. Die linke Bank in der Loggia c
de' Nobili iſt eine weniger gelungene Arbeit des geringen Dona-
telloſchülers *Urbano da Cortona.* — Als Dekorateur dem Federighi
nahe verwandt erſcheint *Giovanni di Stefano (Saſſetta)* in dem
wirkungsvollen Altartabernakel in der Katharinenkapelle von S. d
Domenico (1466?). Das Figürliche daran übertrifft an Wert die
Proportionen und die Ornamentik. Nach Analogie der Formen-
geſtaltung gehört ihm auch das graziöſere Madonnentabernakel
an Pal. Bianchi in Via di Borgo Maddalena (1477). Neuerdings e
iſt ihm das Portal an der Innenfaſſade des Doms zugeſchrieben f
worden (1483). Auch der reiche Portalbau der Taufkapelle im Dom, g
dem reizenden Bau Giovannis (1482—85), iſt (vielleicht nach Ent-
wurf Federighis?) von ihm im Verein mit ſeinem Gehilfen Marrina
ausgeführt. — Von *Ventura di Ser Giuliano Turapilli* ſtammt die
Dekoration des oberen Oratoriums in S. Bernardino (1496): Pilaſter h
und Fries in Stuck, wie die Flachdecke in Holz gehören zum Ge-
ſchmackvollſten der Blütezeit. Er ſchuf gewiß auch die feine
Niſchenumrahmung für die Pietàgruppe Cozzarellis in der Oſſer- i
vanza (1497). — Die Ausſchmückung der Unterkirche von S. Caterina k
etwas ſpäter und nicht mehr ſo rein.

Zu ihrer höchſten Blüte entfaltet ſich die Dekoration in Siena
erſt in der Hochrenaiſſance, in welcher die Skulptur dort einen
ganz ausgeprägt dekorativen Charakter trägt und in phantaſie-
voller Erfindung, Eleganz und Kraft der Formen, vollendeter
Durchführung und maleriſcher Wirkung in Italien unübertroffen
daſteht. *Lorenzo Marrina* (1476—1534) als Marmorbildner, *Antonio
Barile* (geb. 1453) als Bildſchnitzer und der große Architekt *Bal-
daſſare Peruzzi* (1481—1537) ſind die Träger dieſes dekorativen
Stils. Von höchſter Pracht und Vollendung ſind *Marrinas* kleine
Fronte der Libreria im Dom (um 1497) und der unvergleichliche, im l
Verein mit *Mich. Cioli* aus Settignano 1509—19 gearbeitete Haupt-
altar der Kirche Fontegiuſta (von letzterem die Pietà). — Außerdem m
iſt in S. Martino die ſchöne Marmoreinfaſſung eines Altars (1522, n
3. Altar links, der gegenüberliegende Schülerarbeit), ſowie der kleine o
Altar in S. Girolamo (der 3. links; 1502) von ſeinerHand. Einfacher
im Ornament die Marmortür des großen Saals in der Akademie p
(aus dem Kloſter S. Agoſtino). Die einzigen noch erhaltenen
Rundſkulpturen Marrinas ſind eine bemalte Tonbüſte der h. Katha- q
rina in der Sakriſtei von S. Caterina (Convento del Paradiſo) von
1517 und die beiden Verkündigungsſtatuen (Holz, bemalt) im Ora- r
torio della Miſericordia. Bei der aus Stuck beſtehenden Wand-
bekleidung der Taufkapelle im Dom haben die Meiſter *Alb. Ca-* s

poneri und *Coſ. Lucchi* den beſten Geſchmack in der Verzierungs-
weiſe der Blütezeit bekundet (erſt 1596). — Einfach groß der Auf-
a bau des Hochaltars im Dom von *Peruzzi,* 1532; beachtenswert auch
b die verſtümmelte Pilaſterdekoration der Hauptapſis. (Über ſeine
Orgel u. a. ſ. u. Holzſkulptur.) — Reich und ſchon phantaſtiſch barock:
c die Treppe zur Kanzel im Dom von *Bernardino di Giacomo* (1543) mit
tüchtigen Flachreliefs, nach dem Modelle des *Bart. Neroni, il Riccio.*

Außerdem iſt Siena klaſſiſch für die bronzenen oder eiſernen
Fahnenhalter und Glockenzüge mit Ringen, welche im 15. Jahrh. an
den toskaniſchen Paläſten angebracht wurden. Zwar übertreffen
die genannten Laternen am Palaſt Strozzi in Florenz an Ruhm
d alles von dieſer Gattung, doch dürften diejenigen am Palazzo del
Magnifico zu Siena, von *Giac. Cozzarelli* (1453—1515), ihnen im
Stile überlegen ſein, wie ſie denn zu den ſchönſten Erzzieraten der
e Renaiſſance gehören; eherne auch am Pal. della Ciaja; an den
übrigen Paläſten (auch Piccolomini) iſt das Material meiſt Eiſen.
— Es iſt nicht bloß die Schönheit des einzelnen Stückes, mit ſeinen
Akanthusblättern und ſeinen energiſchen Profilen, was uns dieſe
Kleinigkeiten wert macht, ſondern vielmehr der Rückſchluß auf
den Humor und die echte Prachtliebe jener Zeit, die Monumentales
verlangte in Fällen, wo wir uns mit dem Flitter des Augenblickes
zufrieden geben.

(Als fremdartig kennzeichnet ſich inmitten dieſer Werke der
f große Altar Piccolomini im Dom, von *A. Bregno*; vergl. u Skulptur.)

In den Städten an der Straße von Siena nach Rom bekunden
die ornamentalen Arbeiten den Einfluß der ſieneſiſchen Kunſt: ſo
g der wirkungsvolle Brunnen in Asciano (in Form einer rieſigen
h Vaſe) und ein einfaches Weihbecken in S. Francesco daſelbſt, an-
i ſcheinend von derſelben Hand; ein großes Taufbecken von kräftigen
k architektoniſchen Formen und das Marmorciborium (in der Art
l *Vecchiettas*) im Dom zu Pienza u. a. m.

Auf dem Wege von Florenz nach Rom macht ſich in den meiſten
Arbeiten dieſer Art wieder der Einfluß von Florenz geltend, andere
ſind lombardiſchen Urſprungs und Charakters.

In Arezzo ſind alle wichtigeren Arbeiten von florentiner Bild-
hauern (*Bern. Roſſellino, Ben. da Majano, A. della Robbia;* vergl.
m dieſe). Der einfache, ſechseckig prismatiſche Taufſtein im Dom,
von Vaſari dem *Simone di Nanni Ferrucci* (geb. 1402) zugeſchrieben,
iſt nur wegen des Reliefs der Taufe Chriſti beachtenswert, das den
engſten Anſchluß an Donatello verrät. Die zwei anderen Tauf-
reliefs viel geringer. Ebenda ein ſpätes Tabernakel, überfüllt in
der Kompoſition aber von meiſterhaft leichter Ausführung nament-
lich des Ornaments, weniger des Figürlichen.

In Bibbiena im Caſentino zeigt das Altarciborium der Madonna del Saſſo von *Bart. Baccelli* (c. 1500) ſchon ſchwere Cinquecentoformen ohne die Grazie und Naivität des Quattrocento.

In S. M. de' Miracoli zu Caſtel Rigone zwei graziöſe Sacella, die Prachtumrahmung des Gemäldes an der Chorwand einzig in ihrer Art, von *Bern. di Lazzaro* aus Perugia (1528) und vier reichſkulpierte Wandaltäre, dieſe ſpäter (in der Art des *Simone Mosca*).

In der Madonnenkirche zu Mongiovino der reichſkulpierte zweigeſchoſſige Arkadenabſchluß des Chors und der ſchöne Altaraufſatz (c. 1530). Auch die ganze plaſtiſch-polychrome Dekoration des Chorraumes ſehr gelungen.

In S. Domenico zu Perugia, vierte Kapelle rechts, iſt die ganze Altarwand mit einer kräftigen, aber ziemlich rohen Stuckdekoration bedeckt, von dem Florentiner *Agoſtino di Duccio* (1459, ſ. u. Skulptur). In der Sakriſtei von S. Pietro de' Caſſineſi iſt die reiche Steinverkleidung der einen Wand ſamt Altar eine Arbeit des *Franc. di Guido* (ſ. 142 m) aus Florenz, ebenſo die zwei hübſchen Ambonen am Chore (1487); die Wandverkleidung desſelben von ſeinem Sohne *Guido* (1535). Gleichfalls ſchon aus dem Cinquecento (1511) das in feinſten Verhältniſſen graziös aufgebaute Bronzereliquiar des h. Ringes im Dom, eine Arbeit von *Federigo* und *Ceſariano di Fr. Valeriano, il Roscetto.*

In Aquila lernen wir *Silveſtro dell' Aquila*, gen. *l'Ariscola*, als einen von florentiniſchen (Roſſellino-Deſiderio) und römiſchen (Bregno) Einflüſſen abhängigen tüchtigen Meiſter kennen, ſowohl in dem von ſeinem pompöſen Monument des Kardinals Agnifili einzig übrigen Sarkophagaufbaue (bez. und dat. 1480) im Dom, als in dem Grabmale Montorio-Camponeschi oder Pereira (1496) in S. Bernardino mit den vortrefflichen Statuen der toten Mutter und Tochter und den florentiniſch belebten nackten Putten, ſowie in der künſtleriſch weniger bedeutenden „Caſſa" des h. Bernardin (1500–5) ebendort, einem mit figürlichem und ornamentalem Schmuck bedeckten altarartigen Freibaue.

Im Dom von Spello das Tabernackel des Hauptaltars, eine Kuppel auf vier Säulen, in graziöſer und früher Renaiſſance, von *Rocco da Vicenza* (1515); der jetzt in zwei Hälften geſchnittene Taufſtein mit Heiligengeſtalten von *Antonio da Val di Lugano* (1510); die Kanzel von *Simone da Campione* (1545) und das tempelartige, reich figurierte Sakramentshäuschen von *G. Dom. da Carrara* (1562). In S. Lorenzo ein Sakriſteibrunnen (c. 1450) und ein Ölbehälter von reicher, zarter Ornamentierung, aber auffallender Unbeholfenheit des Figürlichen. In der Madonna di Vico ebendaſelbſt der elegante marmorne Chorabſchluß mit Altarniſche, wohl von Rocco, dem Schöpfer des Baues.

a Im Dom von Narni, rechts, eine Altarniſche ſamt dem zunächſt davorſtehenden Bogen, beide als Triumphbogen in Stuck behandelt, b noch 15. Jahrh. Ebendort das Grabmal des Biſchofs Gormas (1515) in der Art der römiſchen Niſchengräber.

c Im Dom zu Spoleto das graziöſe Epitaph Fra Filippo Lippis, d florentiniſch, und das überladene Wandgrab des G. Fr. Orſini von *Ambrogio d'Ant. da Milano* (1499), dem Erbauer der Vorhalle und e der Capp. Eroli, ſamt dem mit unbedeutenden Reliefs geſchmückten Tauſſteine.

f Im Dom zu Orvieto die beiden Altäre rechts und links vom Chore, 1521 und 1528 von *Michele Sanmicheli,* der ſchwülſtige Reliefſchmuck daran von *Simone Mosca.*

g Der Hauptaltar in S. M. del Calcinajo bei Cortona (1519), verwandt mit den römiſchen Arbeiten des *Andrea Sanſovino.* Das h Hauptportal für ſeine Spätzeit (1543) noch ſehr formrein.

In Rom beginnt, angeregt von den frühern Arbeiten der Toskaner Filarete, Ghini, Iſaia da Piſa, Mino und anderer, der reichere Luxus des Marmorornamentes um 1460 und entfaltet einige Jahrzehnte lang große Fülle und Pracht. Abgeſehen von dem, was die großen florentiner Meiſter ſelbſt, was insbeſondere *Donatello, Mino, A. Pollaiuolo* und *Andrea Sanſovino* hier geſchaffen haben, iſt die Ornamentik der Denkmale meiſt ebenſowenig originell oder gar großartig und künſtleriſch vollendet durchgebildet, als es der architektoniſche Aufbau und die Bildwerke daran ſind. Der wiederholte und längere Aufenthalt Minos in Rom wurde für die Ornamentik und für die freie Plaſtik weſentlich mit beſtimmend, man möchte ſagen verhängnisvoll: ſeine wenig durchdachte Anordnung, ſeine ſpielende, etwas harte und zuweilen kleinliche Dekoration wird faſt treu wiederholt oder variiert. Auch wirkten die Überreſte ſpätrömiſcher Dekorationsarbeiten weſentlich auf die Ausbildung eines zwar leichten und anſprechenden, aber nur ſelten maßvollen, verſtandenen oder gar groß gehaltenen Dekorationsſtils hin. Doch bieten innerhalb dieſer Beſchränkung die römiſchen Monumente noch einen Schatz von leichter, gefälliger und zierlicher Ornamentik, welche trotz der übergroßen Fülle und bei häufigen Wiederholungen in ihrer Anſpruchsloſigkeit das Auge ſtets wieder erfreut.

i Von Portaleinfaſſungen ſind diejenigen an S. Marco und k am Pal. di Venezia (mit eigentümlichem, aus Knöpfen und Rhomben l zuſammengeſetztem Gewändeornament), an S. Agoſtino, S. Gia- m como degli Spagnuoli, S. Coſimato in Traſtevere, am Spital von n S. Spirito und an S. M. del Popolo beſonders ausgezeichnet. Ein o einfaches Portal mit ſchönem Greifenfries an Pal. Simonetti, Via

del Gesù 84. Eine spätere, reizend eingefaßte Inschrifttafel in der a
Halle von S. M. in Monserrato (um 1500).

Die Sängertribuna in der Cappella Sistina, mit ihrer edeln, b
ernsten Pracht, ist für diese gegebene Stätte und Ausdehnung ein
vollkommen vortreffliches Werk zu nennen. Auch die ähnlich dekorierten Marmorschranken, welche den Vorraum vom Hauptraume c
trennen, und in denen sich deutlich die beiden Werkstätten *Minos da Fiesole* und *Giov. Dalmatas* unterscheiden lassen, sind von gleicher
Schönheit; ebenso die Balustrade der Cappella Carafa in S. M. sopra d
Minerva (Werkstatt *Bregnos*), die Kapellenschranken in S. M. del e
Popolo; die durch gute Erhaltung der Bemalung und Vergoldung besonders interessante Orgeltribüne in S. Giacomo degli Spagnuoli usw. f

An den marmornen Altären überwiegt das Figürliche; der
Aufbau ist im besseren Falle triumphbogenartig, wie der Altar in g
S. Gregorio (1469), von derber Kraft und dabei ungewöhnlicher
Grazie der weiblichen Typen, die Arbeit *Bregnos* und *Pasquales da Caravaggio,* — oder als flache Wanddekoration, die Statuetten und
Reliefs umschließt, gehalten. So der noch unter Eugen IV. errichtete Wandaltar in der Sakristei des Laterans mit den Gestalten h
der beiden Johannes, des h. Antonius und Augustinus; so der schon
in reicherem Typus aufgebaute Altar Alexanders VI. in der Sakristei i
von S. M. del Popolo (1473 von *Andrea Bregno*); der in den Formen
auffallend weiche, aber auch verschwommene, jedoch durch feinempfundene Medaillonreliefs ausgezeichnete Katharinenaltar ebendort (1489; 4, Kap. r.); der große Hauptaltar von S. Silvestro in k l
Capite und der vergoldete Altar Innocenz' VIII. in S. M. della m
Pace (urkundlich von *Pasquale da Caravaggio,* 1490) u. a. m. Anspruchsloser, aber durch klare Anordnung als dreiteilige Nischenaltäre ausgezeichnet die kleinen Altäre, die Gugl. de Pereriis stiftete: in S. Agnese fuori (1490, aus S. Lorenzo fuori stammend) von n
Bregno; in S. Paolo fuori (Capp. im Obergeschoß, 1494); im Lateran, o
Reste des Johannesaltars (1498, Jacobus im r. Seitenschiff, die p
beiden Johannes im Kreuzgang), — diese beiden von *Pasquale,*
während die Kreuzigung in der Vorhalle zum Lateransbaptisterium q
(1492), Reste eines zweiten Altars im Lateran (1492, die hh. Lukas r
und Laurentius in der Sakristei, der h. Markus im Kreuzgange) s
und der Marienaltar im Gange neben S. M. del popolo (1497) ge- t
ringere Arbeiten der Werkstatt sind. Einem Pereirealtar gehören wohl auch die Madonna und die hh. Hieronymus und Bernardinus an, die jetzt in der Sakristei von S. M. maggiore in die u
Wand eingelassen sind. Auch sie verraten die Schule Bregnos,
während der Dionysiusaltar in S. Paolo fuori (Kap. des h. Laurentius), von der Familie Cassinesi gestiftet, sich als Arbeit eines v
Lombarden kennzeichnet.

Der Typus der Sakraments- und Ölbehälter ist schon vorgebildet in jenen aus der Zeit der Cosmaten (S. 106 u. ff.). Das früheste, noch altertümlich rohe Werk dieser Art ist das Orsini-
a tabernakel in S. Francesca Romana, in der Dekoration sich an die Donatelloschule anlehnend, wahrscheinlich von des Meisters großem Tabernakel in St. Peter, wenn nicht von einem verlornen, noch näheren Vorbilde angeregt. Eine vollkommenere jüngere
b Nachbildung des Orsinitabernakels ist in das Grabmal der Mutter des Kard. Ammanati, im Hofe von S. Agostino eingefügt (1477; fast
c wörtlich wiederholt in einem Ölbehälter des Doms zu Capranica).
d Auch *Minos* Hostienbehälter in S. M. in Trastevere und S. Marco (1471) bilden nur denselben Typus weiter, während der in das
e Grabmal des Kard. Ammanati eingesetzte (1479, Hof von S. Agostino) etwas abweichend gestaltet ist. Dem Mino folgt *Luigi Capponi* in seinen drei Ölbehältern, dem einfacheren im großen Saale
f der Consolazione (1493) und dem in SS. Quattro Coronati (vor
g 1492), sowie einem in S. M. di Monserrato, alle namentlich im Ornamentalen von vorzüglicher Schönheit. Andere ähnliche Ci-
h borien oder Reste von solchen in S. Gregorio, S. Giovanni dei
i Genovesi, S. Eustachio, S. Marcello. — Anders dagegen, in der Form von großen Wandaltären, löst *Bregno* die gleiche Aufgabe
k in seinen beiden Ciborien in S. M. del Popolo (1. Kap. l., nicht mehr in ursprünglicher Aufstellung).

Der einzige Osterkerzenleuchter dieses Stiles ist uns in S.
l Cesario erhalten, weniger durch seine Form, die einen nicht eben ausgezeichneten antiken Typus kopiert, als durch das ungemein schwungvolle Ornament hervorragend. Ein schönes Weihwasser-
m becken aus dem Beginne des 16. Jahrh. im Vorhofe zu S. M. dell' Orto.

Auch die Grabmäler dieser Zeit, deren Zahl ganz besonders reich ist, erweisen sich als von fremden Vorbildern beeinflußt und teilweise selbst davon abgeleitet. Der älteste Typus ist zugleich der reichste, wie es scheint durch *Isaïa da Pisa* in seinem Eugens-
n monumente (1447) in S. Salvatore in Lauro (Refektorium) eingebürgert: tiefe Nische mit dem Sarkophage, über dem ein Relief oder Gemälde (meist Maria, welcher der Stifter präsentiert wird); die Pfeiler mit Nischen, in denen Figuren im Hochrelief; kräftiger Sockel mit großer Inschrift und den Wappen zur Seite; der Abschluß bald in geradem Gebälk, bald mit Halbrund oder Muschel.
o Außer dem Grabmale Papst Eugens IV., das des Astorgio Agnense
p (1451) im Hofe der Minerva, des Tibaldi (1466) in der Kirche, das
q Pius' II. in S. Andrea della Valle, des Pietro Riario von *Andrea*
r *Bregno* und *Mino* in SS. Apostoli (1474), des Kard. Val. Auxias
s de Podio in S. Sabina (1483) usw.; aus spätester Zeit die Gräber

der Potocatharo und Lonati in S. M. del Popolo und Pius' III. in a
S. Andrea della Valle.

Dadurch, daß an Stelle der Pfeiler mit Niſchenfiguren zierliche
Doppelpilaſter traten, entſtand unter Paul II. ein zweiter, leichterer
und ſehr geſchmackvoller Typus des römiſchen Grabmals, welcher
ſowohl bei Reliefſchmuck der Rückwand (wie im Grabmale Lebretto b
[1465] und in dem ihm durchweg nachgebildeten des Kardinals c
Savelli [1495], beide in S. M. in Araceli; geringer das des Giov. d
Ortega Gomiel und Giov. da Mella [1467] in S. M. in Mon- e
ſerrato), als bei Ausmalung derſelben (wie in den Grabmälern
Capranica, 1465, und Coca, dieſes 1477 von *Melozzo* ausge- f
malt, mit einer der vorzüglichſten Porträtſtatuen der römiſchen
Renaiſſanceſkulptur, beide in der Minerva, und im Grabmale g
Malvezzi im Gange neben S. M. del Popolo u. a.) durch die h
glücklichen, einfachen Verhältniſſe im Aufbaue, die zierliche und
ſehr paſſende Ornamentik, die leichte reizvolle Muſchel als Ab-
ſchluß von einer den florentiner Monumenten nahekommenden
Wirkung iſt.

Aus dem letztgenannten Typus bildet ſodann *Bregno* in dem
Grabmale Alanus († 1474) in S. Praſſede und einer ſeiner Schüler i
im Doppelgrabe De Levis in S. M. Maggiore (1475 u. 1489) einen k
neuen, ſtrenger architektoniſchen, indem er das Halbrund, mit dem
er abſchließt, mit in die Niſche hineinzieht und zu der Auflöſung
der Pfeiler in Figurenniſchen zurückkehrt. *Bregno* entwickelt
dieſen Typus weiter in ſeinem Grabmale Criſtof. Rovere (1477) in l
S. M. del Popolo (r. Schiff, 1. Kap.): er ſchmückt die Lünette mit
dem Relief der von zwei Engeln verehrten Madonna (von *Mino*
gemeißelt); die Niſche hält er flacher und läßt dafür den Sarko-
phag auf Konſolen vorſpringen; einfache, kräftige, arabeskierte
Pilaſter gehen bis auf die Erde herab und begrenzen auch den
Inſchriftenſockel. Grabmäler dieſer Art, meiſt nach dem eben
angeführten kopiert, ſind die des Rocca († 1482) und Coſta m
(† 1503) in S. M. del Popolo, Did. Valdes in S. M. in Monſerrato n
(† 1506), Ben. Sopranzi (1495) in der Minerva, Ferrici († 1478) im o
Hofe ebenda und Pallavicini in S. M. del Popolo (1501) mit flachem p
Schluß u. a.

Erſt die letzte Zeit bildet den einfachſten Typus aus, indem ſie
auf das ſchlichte, ſchöne Grabmal der letzten Cosmatenzeit und
des alten Meiſters Paulus zurückgreift. Entweder ſchließt ſie, wie
zuerſt im Grabmale Raff. della Rovere (1477) in der Unterkirche q
von SS. Apoſtoli, die Niſche mit flachem Geſims gleich über der
Grabfigur, oder ſie wölbt noch einen halbrunden oder abgeflachten
Bogen darüber, wie im Grabmale Gonſalvo de Veteta († 1484) in r
S. M. di Monſerrato und dem des jungen Marcantonio Albertoni s

(1485) in S. M. del Popolo. — Am einfachſten gehalten und vielleicht am meiſten römiſch ſind dieſe flachen Niſchengräber, in denen der Tote auf der Bahre oder auf dem Sarkophage ausgeſtreckt liegt, neben ſich zuweilen ein paar trauernde Genien mit dem Wappen; am Sockel oder an der Bahre die Inſchrift; die Einfaſſung bilden zierliche Pilaſter, oben ſchließt die Niſche flach. — Andere
a Beiſpiele der Art ſind die Grabmäler der Mutter Pius II. (1477)
b und des Kard. Ammanati (1479) im Chioſtro von S. Agoſtino, des
c Pietro Mellini (1483), Giov. della Rovere (1483) und M. A. Alber-
d toni (1485) in S. M. del popolo, des Paradinas (1485) und Fuen-
e ſalida (1498) in S. M. di Monſerrato, Euſt. Levis (1489) in S. M.
f maggiore, das Grabmal des Fil. della Valle in Araceli von 1497
g (faſt kopiert nach dem des Raff. della Rovere), des Giov. Andrea
h Bocciacio (von 1497) im Hofe von S. M. della Pace, des franzöſi-
i ſchen Ritters Anſeduno Giraud (1505) in SS. Apoſtoli und des Ant.
k Albertoni (1509) in S. M. in Araceli. Auch *Mino* hat in ſeinem
l Grabmale des Franc. Tornabuoni († 1480) in der Minerva dieſe Form adoptiert und reizvoll durchgebildet. —

Zuletzt entſteht dann noch der Typus, wo ſtatt des auf dem Sarkophage liegenden Toten nur ſeine Büſte in einem gewöhnlich von zwei Genien flankierten Medaillon mit Inſchrifttafel darunter den wie gewöhnlich von Pilaſtern, Gebälk und Giebel gebildeten Aufbau füllt. Wohl das früheſte dieſer Art Grabmäler war das des Protonotars Lorenzo Colonna († 1484) von *Luigi Capponi*, wo-
m von der Abſchluß mit Büſte und zwei Genien noch in der Vorhalle von SS. Apoſtoli übrig iſt. Davon abhängig die Grabmäler Ben.
n Maffei (1494) in der Minerva, Andrea Bregno (1506), am Treppen-
o aufgange zur Bibl. Caſanatenſe, und das des G. B. Cavalieri (1507)
p in Araceli. Oft wird dabei die Inſchrifttafel reich und geſchmackvoll ornamentiert, auch zwei Büſten werden angebracht; ſo in den
q Grabmälern der Gebrüder Bonſi in S. Gregorio (1498) von *L. Capponi*, dem reizvoll eingerahmten der Schweſtern Ponzetti und
r ihres Oheims Ferrando in S. M. della Pace (1505 und 1509), dem ähnlichen Doppelgrabmale zweier deutſcher Geiſtlicher in S. M.
s dell' Anima (1513), dem Grabmale der Familie Satri in S. Omo-
t buono (nach 1482), deſſen Porträtrelief ein antikes Epitaph der Galleria Lapidaria kopiert, dem der beiden Pollaiuoli in S. Pietro
u in Vincoli (1498) und dem einfachen Grabmale mit Reliefporträt
v in der Vorhalle von S. Agoſtino (1504).

Zahlreiche Denkmäler entlehnen Eigentümlichkeiten bald von dem einen, bald von dem andern dieſer Typen. Gelegentlich wird
w mit dem Grabe auch ein Altar (Madd. Orſini in S. Salvatore in Lauro, Refektorium) oder ein Tabernakel verbunden (zwei Gräber
x Ammanati im Hofe von S. Agoſtino).

Schon lange vor der Mitte des 16. Jahrh. hört diese reiche Marmorornamentik an den römischen Gräbern fast völlig auf und macht einer Verbindung von bloßer Architektur und Skulptur Platz (s. unten).

So weniges Neapel an vollständigen Bauten der Blütezeit moderner Baukunst aufzuweisen hat, so reich ist es dagegen an dekorativen Einzelheiten. Aber auch hier sind es Florentiner, welche die Renaissance zunächst beleben und während des ganzen 15. Jahrh. durch ihre Tätigkeit in Neapel bestimmend darauf einwirken. (Das Grabmal Brancacci in S. Angelo a Nilo, von *Donatello* und *Michelozzo,* das der Maria d'Aragona in Montoliveto von *Benedetto da Majano* nach *A. Rossellinos* Entwurf, und die beiden Altäre ebenda von *A. Rossellino* und *Ben. da Majano* s. unter Skulptur). Der reiche, aber in seinem Werte ungleiche, teils symbolisch-ornamentale, teils geschichtlich- und allegorisch-figürliche plastische Schmuck am Triumphbogen des Alphons im Castello nuovo wurde 1455—59 von *Pietro di Martino* aus Mailand, *Isaia da Pisa, Paolo Romano, Andrea dell' Aquila, Franc. Laurana, Ant. Chellino* aus Pisa, *Domenico Lombardo (Gagini)* und andern, sonst unbekannten Meistern geschaffen und 1465—70 von dem erstgenannten vollendet. Für das große Triumphrelief über dem Eingange lassen sich die Schöpfer — denn es waren mehrere daran beteiligt — nur zum kleinsten Teile namhaft machen; ein zweites, in Stil und Komposition abweichendes (des gleichen Gegenstandes) über der Tür im großen Saale des Castello nuovo stammt von *Dom. Gagini.* Eine gewisse Grazie der Bewegung und gefällige Ornamentation sind auch dem Huldigungsrelief *Andreas dell' Aquila* (?) (l. Leibungswand des Toreingangs) nicht abzusprechen, während *Isaias da Pisa* Auszugsrelief (r. Wand des Toreingangs) beides durchaus vermissen läßt, sich vielmehr durch ein großes Maß von Unbeholfenheit und Plumpheit in Bewegung und Formen kennzeichnet. — Andere Werke dekorativer Art s. unter Skulptur. —

a b c d

Eine ganze Schule dieses Stils weist die Krypta des Domes (1497—1508) auf, über und über mit Ornamenten von *Tommaso Malvito* oder *Gumalvito* aus Como bedeckt, das reichste und vollständigste Denkmal der Renaissancedekoration in Neapel (zugleich eines der prächtigsten in ganz Italien). Hier verrät sich nun die Renaissance nach ihren tiefsten Eigenschaften: sie genügt völlig, wo sie spielen darf; — alle Pilaster und die bloßen Gewandungen, sowohl die horizontalen als die vertikalen, mit ihren Arabesken, Blumen, Schilden, Girlanden usw. sind von der schönsten leichtesten Wirkung; dagegen ist das Bauliche nur wenig organisch, die Profile zu dünn, das Tragende zu dekorativ. Die menschlichen Figuren,

e

die ohnedies auf keine Weise den Ornamenten ebenbürtig sind, auch lastend an der Decke anzubringen, war ein ganz speziell neapolitanischer Gedanke.

Das übrige sind Nischen, Altäre und Grabmäler in unübersehlicher Menge; an diesen Aufgaben bildete sich eine ganze große Dekorationsschule, welche jedoch erst im 16. Jahrh. und durchschnittlich erst in den nicht mehr reinen Werken durch bestimmte Künstlernamen repräsentiert ist: *Giovanni (Merliano) da Nola, Girolamo Santa-Croce, Domenico di Auria,* und eine Reihe geringerer, bis auf *Cosimo Fansaga* hinab, der noch in berninischer Zeit die Art der ältern Schule nicht ganz verleugnete. — Als Bildhauer ist selbst Giov. da Nola nur untergeordneten Ranges; als Dekoratoren, ob von außen abhängig oder nicht, wird man diese Künstler immer achten müssen, weil die Verbindung des Baulichen und des Figürlichen in ihren Werken im ganzen eine sichere und glückliche ist, selbst wo die Figuren gering sind und nur gleichsam in den Kauf gegeben werden.

Was die Altäre betrifft, so dauern fürs erste noch die den Altartisch bedachenden Tabernakel aus dem Mittelalter fort: reiche Bogen und Giebel auf vier oder nur zwei Säulen, und dann hinten
a angelehnt. In S. Chiara, zu beiden Seiten des Portals, ein goti-
b scher (des Ant. Onofr. Penna, 1423, s. u. Skulptur) und einer der Frührenaissance. — Sodann bildet sich gerade in Neapel der skulpierte Altar mit Statuen und Reliefs in einer Wandarchitektur, oft alles innerhalb einer großen Nische, mit dem vollsten Luxus aus.
c Zum Zierlichsten gehören die Altäre zu beiden Seiten der Tür von Monte Oliveto (von *Nola* und *Santacroce); —* prachtvoll und um-
d ständlich eine große Nische mit Altar in S. Giovanni a Carbonara (die Figuren zusammengesucht); ebenda noch mehreres von ähn-
e licher Art; in S. Lorenzo, 4. Kapelle rechts, der Altar Rocchi, ausgezeichnet durch höchst delikate und schwungvolle Ornamente; —
f anderes in S. Domenico Maggiore (7. Kap. links, Altar von *Nola*) u. a. a. O.

In den neapolitanischen Grabmälern verewigt sich eine kriegerische Aristokratie, wie in den römischen vorzugsweise eine hohe Priesterschaft; der Bildhauer durfte eher von dem altüblichen Motive eines mit gefalteten Händen auf dem Sarkophage liegenden Toten abgehen und den Verstorbenen in der Haltung des Lebens darstellen, wobei auch die dekorative Anordnung des Ganzen eine sehr verschiedenartige wurde. Lange in die Renaissance hinein erhielt sich hier in einem unangenehmen Mischstile die oben (S. 112) skizzierte Anordnung des gotischen Grabmals; so — von dem selbst in der Formensprache noch halbgotischen Monumente Giov. Carac-
g ciolo († 1433) in S. Giovanni Carbonara zu schweigen — in dem

des Milizia Carafa († 1438) in S. Domenico (2. Kap. l.) und im a
Grabmale Sanſeverino (1432) des Florentiners *Andrea* in der Kon- b
gregation S. Monaca bei S. Giov. Carbonara. Selbſt die Grabmäler
Jacopos della Pilla (ſ. u. Skulptur) zeigen noch den gleichen Syn-
kretismus, während erſt das Monument Franc. Carafa († 1470) in c
S. Domenico (8. Kap. r., del Croceſiſſo) der Anlage der römiſchen
Niſchengräber folgt. *Tom. Malvitos* Grabmäler ſ. unter Skulptur.

Ornamentiſtiſch beſonders wertvoll: im rechten Querſchiff von
S. M. la Nuova das Grab des Galeazzo Sanſeverino († 1467); — d
im rechten Querſchiff von S. Domenico das Grab des Galeazzo e
Pandono († 1514); daſelbſt, Kapelle S. Stefano, ein ausnahmsweiſe f
gutes Grabmal von 1636; — im Chorumgange von S. Lorenzo, g
9. Kap., der Sarkophag des Pudericus u. a. m. Man begegnet
durchſchnittlich denſelben teils hoch, teils flach gearbeiteten Ara-
besken, welche damals in ganz Italien herrſchend waren, wie denn
die ganze neapolitaniſche Renaiſſance wenig ganz Eigentümliches hat.

Iſt ſchon *Giovanni da Nola* (ſ. Skulptur) im Detail nirgends
mehr ganz rein (vgl. das Grab des Pietro di Toledo in S. Giacomo h
de' Spagnuoli), ſo tritt bei ſeinen Schülern vollends jener Schwulſt
ein, der das Architektoniſche wie das Vegetabiliſche des wahren
Charakters beraubt. Als Ganzes wirken ihre Arbeiten jedoch immer;
ſelbſt den (früher ſehr überſchätzten) Brunnen des *Domenico di* i
Auria bei S. Lucia wird man glücklich gedacht finden.

Einzelne gute Portale aus dem 15. Jahrh. am Geſù Nuovo, an dem k
Baue neben der Annunziata; einfachere an S. Angelo a Nilo, an S. l
Arpino (Ecke der Strada Nilo und Via S. Agoſtino alla Zecca u. a. a. O. m

Die beiden einzigen Bronzewerke aus dem 15. Jahrh. in Neapel
ſind: die von dem Pariſer *Guglielmo lo Monaco* (Le Moine) nach
1462 gegoſſene Pforte am Triumphbogen von Caſtel nuovo mit Re- n
liefs der Kriegstaten Ferdinands I., die nur als eine der frühſten
Leiſtungen hiſtoriſcher Reliefkompoſition, nicht aber ob ihrer ge-
ringen künſtleriſchen und techniſchen Qualitäten Beachtung ver-
dienen; und die Pforten der Domkrypta, deren Grotesken- und o
Arabeskendekor ſie als Werk des Architekten *Tom. Malvito* kenn-
zeichnet (ſ. S. 207 e).

Bei der Dekoration der oberitaliſchen Denkmäler (Venedig
ausgenommen) können wir uns kürzer faſſen. Die Seltenheit des
Marmors nötigte zur Arbeit in Sandſtein, Kalkſtein, Stuck, Terra-
kotta. Zwar konnte ein feſter künſtleriſcher Wille auch in dieſen
unedlern Stoffen ein Höchſtes erreichen; allein die Durchſchnitts-
bildung wird doch immer unter ſolchen Umſtänden eine geringere
bleiben. Der weiße Marmor allein fordert den Künſtler unab-
läſſig zum Fortſchritt, zur Vereinfachung auf.

Voran muß Padua genannt werden, dank der Bedeutung, welche die Skulptur hier durch *Donatellos* Aufenthalt (1442—53) erhielt, und dem Einfluß, den ſie auf ganz Oberitalien gewann. Der oft unreine, bizarre Charakter von Donatellos Dekorationsweiſe wird anfangs von der Paduaner Ornamentik nüchtern und plump wiedergegeben *(Bellano)*; erſt allmählich entwickelt ſich daraus der phantaſievolle, in reichem, figürlichem Schmuck ſchwelgende Dekorationsſtil eines *Riccio* und *Minelli*.

Der Santo enthält billig das Prächtigſte. Gleich beim Eintritt a bemerkt man zwei ſchöne Weihbecken in der Art des *G. Minello*, das eine mit einer guten Statuette des Täufers, das andere mit der von *Tiziano Aspetti* ſpäter hinzugefügten Figur Chriſti. Ein b drittes Weihbecken an der nördlichen Seitentür iſt 1513 von *G. Minello* ſelbſt im Verein mit *Fr. da Cola* gearbeitet, die h. c Juſtina über demſelben ein Werk des *Zuan Zorzi Lascaris* gen. *Pyrgoteles*. Dann folgt im linken Seitenſchiffe das pomphafte d Grabmal des Ant. de Roycellis († 1456), von *Bart. Bellano*, von ungeſchickt nachgeahmter florentiniſcher Ordnung. — Der Chor iſt e mit reichen Marmorwänden, ſeit 1482 von *G. Minelli* errichtet, umgeben, Reſten der ſeit 1443 von *Donatello* im Verein mit andern gearbeiteten (ſpäter demolierten) Chorabſchlüſſe; die Marmorum- f rahmung der Reliefs Bellanos und Riccios zu Seiten des Chors arbeitete ſeit 1490 *G. Minello*. Der Chor enthält dann, links neben dem Altare, eines der berühmteſten Dekorationsſtücke der g ganzen Renaiſſance: den großen ehernen Kandelaber des *Andrea Riccio* (1507—16); die Marmorbaſis iſt von *Franc. de Cola* (dat. 1515). Dieſes Werk reſumiert das ganze ornamentale Wiſſen und Können der damaligen Paduaner; an Fleiß, Gediegenheit, Detailgeſchmack hat es kaum ſeinesgleichen. Allein es iſt des Guten zu viel; die Gliederung hat wohl doppelt ſo viele Abſätze oder Stockwerke, als ein antiker Leuchter bei gleicher Größe haben würde, und dieſe einzelnen Abteilungen ſind untereinander zu gleichartig im Maßſtabe. Von Riccios Bedeutung für die Kleinkunſt haben wir ſpäter noch zu ſprechen.

h Außerdem iſt die Cappella del Santo nichts als ein Prachtſtück von Renaiſſance. Die Architektur entwarf *Andrea Riccio* (1500), die glänzende aber nicht ganz reine Dekoration faſt ſämtlicher Bauglieder (Flacharabesken z. T. von großer Zierlichkeit) begann 1500—21 *Giovanni Minello* und ſein Sohn *Antonio* unter Mitwirkung zahlreicher Gehilfen; ſie wurde erſt 1533—46 durch *Falconetto* beendet, unter dem *Andrea della Valle* u. A. arbeiteten. Minelli i gehören auch die Halbfiguren von Propheten und Evangeliſten an der Faſſade und in den Lünetten der Decke. Den reichen Eck- k pilaſter links fertigte *Girolamo Pironi*, und noch im 17. Jahrh., nach

Wegnahme einer Orgel, fügten *Matteo* und *Tommaso Allio* aus Mailand (um 1652) in freier Umbildung ihrer Vorbilder den Pfeiler rechts hinzu. Die herrlichen Arabesken der gewölbten Decke sind von *Tiziano Minio*, den zwei Söhnen *Falconettos, Silvio Cosini* aus Florenz und *Dan. Cattaneo* ausgeführt. a

In Ferrara ist der paduaner Einfluß in der Dekoration, der plastischen wie der malerischen, anfangs vollständig der herrschende. Eine besonders reiche und phantasievolle Innendekoration aus farbigem Stuck verdankt der eine Saal des Pal. Schifanoja dem Donatelloschüler *Domenico di Paris* aus Padua, dem wir als Bildhauer noch begegnen werden; unter Leitung des Architekten *Pietro Benvenuti* gen. *degli Ordini* 1467 ausgeführt, bemalt durch einen gewissen *Bongiovanni di Geminiano.* — Die spätere Art lernt man auf eine besondere Weise kennen an den Quadereckbekleidungen mehrerer sonst ganz schlichter Paläste, einer Art Programme für künftige durchgängige Marmorbekleidung, zu welcher dann Zeit und Mittel fehlten, wenn nicht etwa bloß eine künstlerische Charakterisierung der Straßenecken damit beabsichtigt war. Die schönsten an Pal. de' Leoni, der auch eine vorzügliche Tür aufweist S. 170 f). — Die Pfeilerbasen in der Kartause S. Cristoforo haben sehr schöne Arabesken, bei denen man sogar den Namen *Sansovinos* zu nennen wagt. b c d

Eigentümlich gemischt zwischen florentiner und paduaner Einflüssen erscheint Bologna: die Florentiner *Pagno di Lapo Portigiani, Ant. di Simone* und *Francesco di Simone Ferrucci* (Grabmäler in S. Domenico und S. Francesco, Prachtportal des Pal. Bevilacqua, s. S. 193 m und 212 n), wie der Mantuaner *Sperandio* (Portal von S. Caterina) arbeiten hier fast gleichzeitig. — Den vom Norden Kommenden mag die heitere Pracht, zumal in Backsteinzieraten, wohl zunächst blenden, allein das praktische Studium wird doch erst bei den Marmorsachen von Florenz und Siena seine Rechnung finden. Nicht nur sind die bolognesischen Arbeiten oft bunt und überladen (man analysiere nur einen Pilaster mit Putten, Delphinen, Kandelabern, Schalen, Bändern, Fruchtgehängen usw.), sondern auch im Ausdruck des Einzelnen unfein, nicht empfunden, zumal die Sandsteinzieraten. (Die backsteinernen regelmäßig in Modeln gepreßt.) Im 16. Jahrh. suchte der Baumeister *Andrea Marchesi da Formigine* sie mehr der reinen antiken Form zu nähern, und manche der von ihm angegebenen Kapitäle sind sehr schön (S. 164 oben); allein in den Arabesken war er kaum wahrhaft lebendiger als die frühern. — Wir zählen nur einiges von dem auf, was noch nicht bei Anlaß der Architektur genannt wurde. e f

Zunächst eine Anzahl Marmorschranken, teils mit Gittern, teils mit enggestellten Säulchen oben, welche zum Verschluß der

a Kapellen in S. Petronio dienen. Das älteſte, noch gotiſche Beiſpiel:
b 4. Kap. links; — reiche und frühe Renaiſſance: 7. Kap. links; —
c ſpäter und eleganter: 10. Kap. rechts; — das ſchönſte: 4. Kap. rechts,
d vom Jahre 1483; — einfach: 6. Kap. rechts; — das ſpäteſte, von
e *Formigine:* 8. Kap. rechts. — In S. Michele in Bosco: die Wände
f zu beiden Seiten des Chorgitters, die Pilaſter und zwei Türen
(die ſchönſte am Äußern, links von der Faſſade), vom beſſern des
g oberitaliſchen Stiles. Das überreich ſkulpierte Portal des Collegio
di Spagna, dem *Formigine* zugeſchrieben.

h Einzelne Altarniſchen mit und ohne Schranken: in S. Martino
i Maggiore die erſte rechts (1529); in Madonna di Baracano die
Einfaſſung der Hochaltarniſche von der Bildhauerin *Properzia*
k *de' Roſſi*, die hier dem Formigine nachfolgt; in SS. Vitale ed Agricola die Stuckeinfaſſungen um die Fresken der Capp. degli Angeli
links, mit guten, bloß vegetabiliſchen Arabesken.

Die Grabmäler ſind ſamt und ſonders im Stile der Arabesken
geringer als die florentiniſchen. Die an den Backſtein und Sandſtein gewöhnte Dekoration konnte ſich in die Vorteile des Marmors,
wo ſie an dieſen kam, nicht hineinfinden. Der damaligen Bedeutung Bolognas als erſter Univerſitätsſtadt Europas entſprechend,
ſind es meiſt Profeſſorengräber, deren Wert weſentlich im Aufbau
und in der Skulptur liegt (vgl. u. dieſer). Eine ganze Anzahl da-
l von aus verſchiedenen Kirchen ſtehen jetzt im Muſeo Civico; andere
noch in den Kirchen ſelbſt. Die beſten ſind im Anſchluß an
m *Quercias* Grabmal des Antonio Galeazzo Bentivoglio († 1435) in
S. Giacomo Maggiore entſtanden. Ausnahmsweiſe arbeitet wohl
ein Florentiner irgend ein Prachtſtück in ſeiner heimiſchen Art,
n wie z. B. *Francesco di Simone* das Grabmal Tartagni († 1477) in
S. Domenico; allein dieſes iſt doch nur eine plaſtiſch und dekorativ
befangene Nachahmung des Grabmals Marzuppini und des (zerſtörten) Grabmals Tornabuoni von Verrocchio (ſ. u. Skulptur).

Als prächtige dekorative Erſcheinung iſt das Stuckgrabmal des
o Lodov. Gozzadini († 1536) im linken Seitenſchiff der Servi (ſtatt
des 3. Altars) trotz ſeines Schwulſtes dieſen Marmorſachen vorzuziehen; von *Giov. di Zaccaria Zacchi* (1512—65; von ihm auch die
p Terrakottagruppe der Madonna mit den hh. Magdalena und Rochus
q in S. M. Maggiore). Auch das einfachere Grabmal des Giac. Birro
im Kloſterhofe von S. Domenico iſt eines von den glücklich angeordneten des beginnenden Barockſtils. — Vom Ausgange des
r 15. Jahrh. das Grabmal Nacci in S. Petronio von *Onofri* (um 1480);
s das des Pietro Canonici im Muſeo civico, aus S. Martino (1502;
ſ. u. Skulptur).

Der ſchöne Rahmen für Rafaels h. Cäcilia von *Formigine* noch
t in der Capp. dell' Olio im linken Querſchiff von S. Giovanni in Monte.

Ein Gegenſtück zu den metallenen Fackelhaltern der toskaniſchen Paläſte (welche hier durch die am Pal. del Podeſtà nur mittel- [a] mäßig repräſentiert ſind) boten ehemals die ſehr ſtattlichen ehernen Türklopfer, als ſpringende Tiere u. dgl. in reicher Einfaſſung gebildet (jetzt alle entfernt oder durch moderne Kopien erſetzt).

In Parma haben die zierlichen Pilaſter an der Faſſade von [b] S. Sepolcro das Datum 1505. — Im Dom: die Marmorſchranken [c] der 4. Kapelle rechts; dann unterhalb der Treppe gegen die ſüdliche und die nördliche Seitentür hin zwei Grabmäler, das eine [d] (der Familie Cariſſimo) mit dem Namen des Bildners *Giov. Franc. da Grado* bezeichnet, beide von den ſchönern Arbeiten der reifern oberitaliſchen Renaiſſance, ohne Figürliches. Im rechten Querſchiff das rotmarmorne Denkmal des Barth. Montinus, 1507. [e]

Die Arbeiten *Bart. Spanis* (1468 bis nach 1538) in Reggio und Modena ſ. u. Skulptur. Im Dom der letzteren Stadt außerdem ein paar merkwürdig große Altarniſchen in beiden Seitenſchiffen. [f] Die ſchönſte die des erſten Altares rechts, deren Füllungen von [g] *Doſſo Doſſi* ausgemalt ſein ſollen.

In den Marken ſind (in Faenza, Forlì, Peſaro, Rimini, Urbino, Foſſombrone, Loreto) anfangs florentiner Künſtler (*Giul.* und *Ben. da Majano, L. B. Alberti, Agoſtino di Duccio, Maſo di Bartolomeo, Pasquino da Montepulciano, Dom. Roſſelli* u. a.) tätig und auch für lokale Arbeiten beſtimmend; im Norden iſt dagegen von vornherein der venezianiſche Einfluß maßgebend, der ſich von Ravenna aus durch die Tätigkeit des *Pietro Lombardi* (i. J. 1481) allmählich auch nach Süden verbreitet. Schöne Beiſpiele dafür der Altar Corpus Domini im Dom zu Ceſena, die Pilaſter, Baluſtraden- [h] ſchranke und die zierlich ornamentierte Türe an der Capp. della Concezione in S. Mercuriale zu Forli (von einem *Giacomo Bianchi* [i] *da Venezia,* 1536) u. a. m. — Die Innendekoration von S. Fran- [k] cesco in Rimini (1446—55), an der *Matteo Paſti* von Verona, *Simone di Nanni Ferrucci* (geb. 1402) und namentlich *Agoſtino di Duccio* beteiligt waren, trägt den Stempel eigentümlicher Unbeholfenheit (ſ. u. Skulptur). Von *Simone* bewahrt das Muſeo zu Forlì die Lünette der Madonna mit Kind und zwei Engeln (von [l] der Capp. della Canonica am Dom ſtammend), worin er ſich ſtark von Donatello beeinflußt zeigt. — In Ancona ſind aus dieſer Zeit nur einige Marmorportale zu bemerken: außer den S. 89 e u. ff. angeführten das der Mad. della Miſericordia und das der Far- [m] macia des Ospedale di S. Francesco, durch ſchwer herabhängende [n] Fruchtſchnüre auffallend, im Stile dem von S. Agoſtino ähnlich, und das mit zarten Arabesken verzierte des Hauſes Nr. 6 Strada [o]

delle Scuole. Das Dekorative an *Bramantes* Marmorumbau der
Santa Caſa in Loreto iſt charakteriſtiſch für die Tendenz des
16. Jahrh., das Ornament durch rein architektoniſche, etwas ſchwer-
fällige Formen zu erſetzen: die Stylobate inkruſtiert, kannelierte
Säulen, ſtrenger antikiſierende Formen. Die ſchönen Feſtons von
Simone Mosca.

In Loreto lernen wir auch die Gießerſchule der *Lombardi* in
bedeutenden Schöpfungen von unübertroffener Virtuoſität der Aus-
führung kennen: in der reizenden Hängelampe, den zwei Leuchtern
a in Form von Füllhörnern in der Caſa ſanta (1547) und den vier Türen,
b die in ihr Inneres führen (1568), ferner im Hauptportale des Doms
und in der Madonna darüber (1580) — alles Arbeiten *Girol. Lom-
bardos,* ſeiner Brüder *Lodovico* und *Aurelio* und ſeiner vier Söhne.
Sie haben noch etwas von der Anſpruchsloſigkeit des Quattro-
cento; das Portal namentlich iſt in den energiſch bewegten Reliefs
maßvoll, ohne Manier, das Dekorative hingegen ſchon etwas auf-
c dringlich. Das rechte Seitenportal von *A. Calcagni* († 1593) iſt im
Figürlichen z. T. ſchon überladen; von ihm und *Tib. Vergelli* auch
d die Statue Sixtus' V. vor dem Dom (c. 1589), groß angelegt und
fein charakteriſiert, im Beiwerk dagegen manieriert. Endlich das
e linke Seitenportal von *T. Vergelli* (1590—99), in den reichen ma-
leriſchen Reliefs ſich vom Manierismus der gleichzeitigen Plaſtik
freihaltend, im Dekor aber ſtark barockiſierend; und das Tauf-
f becken von demſelben Meiſter (voll. 1607) durchaus barock in Kon-
zeption und dem überreichen Ornament, in den Figuren noch immer
eine gewiſſe Natürlichkeit bewahrend. Auch die prachtvolle Fon-
g täne vor dem Dom (1625) gehört zwei Meiſtern der Schule, den
Brüdern *Jacometti* von Recanati an.

Im Herzogspalaſt zu Urbino (um 1460—82) ſind die dekora-
tiven Skulpturen, namentlich die Türeinfaſſungen und der Schmuck
einzelner Kamine, beſten Stils. Man unterſcheidet darin deutlich
die Traditionen florentiniſcher und lombardiſch-venezianiſcher
Kunſt, und es ſind die Arbeiten erſteren Charakters ſeit 1476 dem
h *Domenico Roſſelli* aus Florenz (1439—97, vgl. S. 131 g; Kamin und
Türumrahmungen der Sala degli Angeli, drei Kamine des Gran
Salone, Grabmal der Calapatriſſa Santucci, † 1478, im Hofe des Pa-
laſtes aufgeſtellt), die an Zahl weit überwiegenden der letzteren
Weiſe dem als Architekt und Bildner auch ſonſt vielfach tätigen (ſ.
i S. 143 i, k, 170 a, 202 c, d und u. Skulptur) *Ambrogio d'Antonio da
Milano* und ihren Gehilfen zuzuteilen. Originelle Erfindung, kräftige
Wirkung und außerordentlich ſaubere Durchführung laſſen nament-
lich die letzteren zum beſten zählen, was außerhalb Florenz und
Siena vorhanden iſt. — Von der reichen innern Ausſtattung des
k Palaſtes zu Gubbio, an der die gleichen Künſtler 1474—82 be-

ſchäftigt waren, iſt nach den Spoliationen der letzten Jahrzehnte
kaum etwas übrig. — Fano bewahrt ein Werk der Hand oder
Werkſtatt *Ambrogios da Milano* in dem ſehr reich, aber z. T. ſchon
ſchwülſtig nach dem Muſter ſeiner Türen zu Urbino dekorierten
Portale von S. Michele (S. 167 h; der Erzengel und die Verkündigung a
über demſelben deuten in ihrer graziöſen Gebundenheit auf einen
heimiſchen Bildner), ſowie in dem ähnlichen von S. M. Nuova. b
Aus früherer Zeit ebendort in der Vorhalle von S. Francesco das
geringe Grabmal Bonetto († 1434) und dasjenige Pandolfo Mala- c
teſtas, 1460 errichtet, von einfach-grandiöſer Konzeption. — In
Imola beſitzt die Madonna del Piratello ein prächtiges Altar- d
tabernakel, demjenigen Michelozzos in S. Miniato verwandt (nur
oben rechteckig abgeſchloſſen), im Detail von Formen und Orna-
ment durchaus Bramantes Stil offenbarend (ſehr ſtark renoviert,
wohl gleichzeitig mit dem Campanile 1506 entſtanden, ſ. S. 167 c).

In Genua ſetzte ſich die Zierweiſe der Renaiſſance wie der be-
treffende Stil der Architektur und ſelbſt der Skulptur nur langſam
durch. Er drang urſprünglich von Toskana, ſpäter von Oberitalien
her ein; Bildhauer aus dem Comaskiſchen waren auch hier die
Träger der neuen Kunſtweiſe, auf die die reiche Seeſtadt ſchon
wegen der bequemen Gelegenheit, ihre Arbeiten zu Schiff nach
Spanien uud Frankreich auszuführen, Anziehung übte. — Das
frühſte Bildwerk des neuen Stils iſt das Grabrelief Gir. Calvis im e
Dom (1443, 1. Altar r.) mit der vielfigurigen Kreuzigung, in der
ſich die Art Piſanellos mit burgundiſchen Einflüſſen kreuzt. Das
bedeutendſte Denkmal aber, die Fronte der Johanneskapelle im f
Dom, wurde 1448 dem *Domenico Gagini* aus Biſſone am Luganer-
ſee, einem Schüler Brunelleschis, dem wir ſpäter in Neapel und
Palermo begegnen, mit ſeinen Neffen *Elia Gagini* (nachweisbar
1441 in Udine an der Stadthalle, von 1457 an in Genua, 1472 in g
Palermo) und *Giovanni Gagini da Biſſone* (tätig 1450—95) über-
tragen, und die Vollendung binnen achtzehn Monaten ausbedungen.
Wahrſcheinlich war auch *Franc. Laurana* daran — namentlich am
architektoniſchen Entwurf — beteiligt. Der originelle Aufbau ver-
rät noch ſeine Abſtammung von den reichen Terrakottafaſſaden
des Trecento, die auch in der Dekoration ſich teilweiſe noch geltend
macht: zahlreiche kleine Flachreliefs und Statuetten in Niſchen
mit halbgotiſchen Ornamenten, herb, aber kräftiger und friſcher
als die Arbeiten der Mantegazza und G. A. Omodeos. Die De-
korierung des Innern geſchah erſt 1492—96 unter Leitung des h
Comasken *Giovanni d' Aria*. Sein Bruder *Michele* ſchuf 1466—90
die Statuen des Fr. Vivaldi, Luc. Spinola, Dom. Paſtino und Ambr. i
Negro im Pal. di S. Giorgio, die Reiterſtatue Fr. Spinolas, jetzt k
im Pal. Spinola (Piazza Pelliceria) und vielleicht die fünf Statuen l

in den Niſchen des Pal. Spinola auf Piazza Fontane amoroſe.
a Von ihm iſt auch das einfache Grabmal der Eltern Sixtus' IV. vom
Typus der römiſchen Niſchengräber in einer Kapelle am Dom zu
b Savona (1483); die reiche Kanzel ebendort eine gemeinſame Ar-
beit von *Ant. Maria Apriſe* aus Carona und dem einheimiſchen
G. Ang. Moſinari (1522), von welchem auch ein bilderreiches. fein-
c verziertes Marmorkreuz daſelbſt herrührt (1499). — Aus der Schule
des Domenico Gagini, namentlich von *Giovanni da Biſſone*, ſind
die meiſten dekorativen Arbeiten der letzten Jahrzehnte des
15. Jahrh. Einen freieren, breiteren Stil bringen ſeit etwa 1500
Pace Gagini und ſein Oheim *Ant. della Porta*, gen. *il Tamagnino:*
d ihre Arbeit am Portale des Palaſtes auf Piazza Cattaneo 6 (1504)
iſt ſchon an dem Groteskenſchmucke kenntlich. Denſelben Stil zeigt
e das Portal des 1528 dem Andrea Doria geſchenkten Palaſtes Piazza
S. Matteo 17. Von ihrer Hand ſind im Pal. S. Giorgio die
f drei beſten unter den Statuen der Schenkgeber: Ant. Doria und
g Luca Grimaldi von *Tamagnino* (1508) und Fr. Lomellini von *Gagini*
(1509), letzterer namentlich mit edlem, lebensvollem Kopfe. Von
h Gagini auch die beiden Tabernakel in S. Teodoro (1501) mit
der Geburt Chriſti und den Frauen am Grabe, ſowie zwei deko-
i rative Reliefs (am l. Eingange eingemauert).

Die dekorativen Arbeiten in Genua ſind der Mehrzahl nach
k Türeinfaſſungen, meiſt mit Arabesken oft reichen lombardiſchen
Stiles, wenigſtens mit Medaillenköpfen und prächtigem Oberſims
verziert. Es war eine der wenigen möglichen Arten, dem kajüten-
haften Wohnen in engen Straßen einen beſſern Anſchein zu ver-
l leihen. Die beſten finden ſich an Pal. Giorgio Doria, gegenüber
S. Matteo, mit dem Kampfe des h. Georg im Frieſe (1457) von
m *Giov. da Biſſone;* an Pal. Sauli (1494, via S. Giuſeppe, zum Hoſpital
gehörig) eines der feinſten von *Gaspare della Scala* aus Carona;
n an einem andern auf Piazza Cattaneo Nr. 25, hinter S. Giorgio,
o und im Hausflur eines großen Gebäudes auf Piazza Foſſatello in
der Art des Tamagnino und Gagini (von einer Kirche entlehnt?).
Vgl. oben S. 151 a und ff.

p Der marmorne Orgellettner in S. Stefano iſt eine leidliche
Arbeit der beiden Florentiner *Benedetto da Rovezzano* und *Donato*
q *Benti* vom Jahre 1499. — In S. M. di Caſtello bildet die Niſche des
dritten Altars rechts, mit dem ſchönen Bilde des Sacchi (1524),
der Innenbekleidung von glaſierten Platten und der äußern Ein-
r faſſung ein ſehr artiges Ganzes. Ebendort iſt die Marmorpala mit
der Taufe Chriſti, umrahmt von einem naiv-ſchönen Reigen von
s acht Engelpaaren, in der 1. Kap. links und eine Katharinenſtatue
an der 3. Kap. links von *Giov. da Biſſone*, der den Umbau der
t Kirche leitete. Die Innenſeite der Sakriſteitür iſt eine bezeugte

Arbeit *Leon.* und *Franc. Riccomannis* (1452), roher als Biſſones Meißelarbeit. Hiernach möchte im Dom, Kap. Fieschi, das Wandgrab des Kard. G. Fieschi († 1463) auch den *Riccomanni* angehören; [a] die reiche Kanzel ebendort von *Pier Angelo della Scala,* dem [b] Bruder *Gaspares* (1527). — Schon mehr antikiſierend, in zum Teil ſehr ſchöner Ausbildung, die Dekorationen des *Montorſoli* in S. [c] Matteo, hauptſächlich die beiden einfachen Heiligenſarkophage (faſt noch Frührenaiſſance!) an den Wänden des Chores, auch die Altäre [d] an beiden Enden des Querſchiffes. — Ob die beiden ungeheuern Prachtkamine in den größern Sälen des Pal. Doria auch von ihm [e] ſind, iſt mir nicht bekannt.

Endlich ſiegt das Bemühen des reinen Klaſſizismus auch hier für einen kurzen Augenblick. Das Tabernakel der Johannes- [f] kapelle im Dom (1532), van *Gian Giacomo della Porta* (einem Schüler Agoſtino Buſtis, † 1555), iſt eines der Hauptdekorationsſtücke dieſer Art, mit ſehr feinem architektoniſchen Verſtändnis aufgebaut, in der Ornamentik von großer Harmonie, zumal was die Unterſicht der Bedeckung betrifft. Von Gian Giacomo iſt auch die Statue Anſaldo Grimaldis, Gir. Gentiles, Giano Grillos und vor [g] allem Gioacchino Paſſanos im Pal. S. Giorgio (1537—49), ſowie das [h] Grabmal Soria (1544), aus S. M. della Pace in Mailand in den [i] Garten der Villa Uboldi zu Cernusco (bei Mailand) übertragen. [k]

Venedig beſitzt einen ungemeinen, aber etwas einſeitigen Reichtum an Ornamenten dieſes Stiles. Zwar ließ es der gediegene Prachtſinn an weißem und farbigem Marmor, an Stoffaufwand aller Art nicht fehlen, ſo daß die äußere Aufforderung, ſchön zu bilden, ſo ſtark war wie in Florenz und Rom. Allein das Ornament kommt nur in einzelnen Richtungen zur höchſten Blüte. Denn ihm fehlte die rechte Pflegemutter: die ſtrengere Architektur, welche den Sinn für Verhältniſſe im großen wie im kleinen wachgehalten hätte.

Man muß hier das Ornament weniger an einzelnen Prachtarbeiten, an Gräbern und Altären (einige herrliche Werke ausgenommen) aufſuchen; die vornehmern Gräber gehen nämlich ſchon frühe über die bloße Niſchenform hinaus und werden große, ausgedehnte, ſelbſt triumphbogenartige Wandarchitekturen mit Säulenſtellungen und Statuen, neben welchen die Arabeske nur gleichſam in den Kauf gegeben wird; auch die Altäre nehmen eine mehr umſtändliche architektoniſche Bildung an. Während aber ſo die Zierdenkmäler zu Bauten werden, bleibt gerade die eigentliche Architektur, wie wir ſahen, in ihrem Weſen dekorativ, und ſo findet ſich das Wichtigſte von Arabesken hauptſächlich an der Außenſeite der Gebäude.

Der aufmerkſame Beobachter wird bald bemerken, daß die bloß

vegetabiliſchen, hauptſächlich für Frieſe paſſenden Arabesken im Schwunge der Zeichnung und in der zugleich zarten und kühnen Reliefbehandlung zum Schönſten gehören, was die Renaiſſance geſchaffen hat, und den Vorzug haben vor dem figürlichen Ornament. Es ſcheint, als hätte die Schule der Lombardi dies gefühlt; ſie gab wenigſtens auch den Pilaſtern mit Vorliebe bloßes und dann treffliches Rankenwerk, ohne jene Schilde, Vaſen, Greife, Harpyien, Täfelchen, Putten uſw. Später, zu Anfang des 16. Jahrh., folgen dann auch treffliche Pilaſterbekleidungen der letztern Art, allein nur um in der Hochrenaiſſance einer öden Manier Platz zu machen. Im ganzen iſt man ſich nur wenig klar darüber, daß tragende Glieder anders dekoriert werden müſſen als getragene. Von den beſſern, an Gebäuden vorkommenden Arabesken ſeien folgende a genannt: Die Portalpilaſter an S. Zaccaria und S. Giobbe, wie auch b an letzterem die Dekoration des Chores, der zu den früheſten und c beſten Arbeiten des *Pietro Lombardo* zählt. — In S. M. de' Miracoli hauptſächlich die köſtlichen Arabesken an der Baluſtrade über den Chorſtufen, an den Baſen der Chorpilaſter (mit Sirenen und Putten hübſch figuriert) und am Geſanglettner; die Frieſe der Chorſchranken, die Pilaſter der Türen (von *Pietro, Ant.* und *Tullio* d *Lombardo*). — An der Scuola di S. Marco alle horizontalen und bogenförmigen Bauglieder mit dem ſchönſten Rankenwerk, auch die durchbrochenen Zieraten und die Akroterien vorzüglich; die meiſten Pilaſter kaum mittelmäßig. — Am Hinterbaue des Dogen- e palaſtes das Beſte wohl die Arabeskenflächen im zweitoberſten f Stockwerke, die Pfeiler über der Rieſentreppe und wahrſcheinlich auch viele Fenſterpilaſter; wenigſtens ſind die an der Kanalſeite, die man in der Sala dello Scudo und in der Sala de' Rilievi genau betrachten kann, die beſtornamentierten in Venedig, von faſt reinem Gleichgewicht des Ornamentalen und Figürlichen. An der Rieſen- g treppe ſelbſt überſehe man ja nicht die feinen Ornamente an der Vorderſeite jeder einzelnen Stufe, an den Seitenwänden außen, in den Bogenzwickeln uſw.; wahre Goldſchmiedarbeiten in Marmor, wo die unendlich liebevolle Behandlung einzelner Teile ein Uni- h kum in ſeiner Art geſchaffen hat. — An der Scuola di S. Rocco iſt das reiche Ornament durchgängig unrein, zumal an der Treppe. i An S. Rocco ſelbſt erinnert die frühere Mitteltür (jetzt an der Seitenfaſſade) an die herrlichen Arbeiten im Palaſt von Urbino. — k Eine andere ſchöne Tür iſt außen an der Akademie (Weſtſeite) l eingemauert. — An S. Michele: die Pilaſter der Pforte, die Baſen der Chorpilaſter u. a. m. — Als nicht ſehr frühe und doch noch m ganz primitive Renaiſſance iſt die marmorne Choreinfaſſung in den Frari von *Andrea Vicentino* (1475), mit wuchtigem Blattwerk, n geſchichtlich bemerkenswert. S. Giovanni Ev. ſ. S. 177 a u. b.

In der Dekoration und im Entwurfe einzelner Denkmäler möchte *Aleſſandro Leopardo* wohl der erſte und wegen der „vaga ed amoroſa fantaſia“ den Florentinern vergleichbar ſein. Die Baſis der Reiterſtatue des Colleoni bei S. Giovanni e Paolo, datiert 1493, [a] iſt von ihm mit bewundernswertem Takt komponiert; leicht und ſchlank, mit ſechs vorgelehnten Säulen, mit ſchön figuriertem Fries und Sockel, hebt ſie das ihr anvertraute, für die Höhe keineswegs koloſſale Bildwerk außerordentlich, ohne doch durch allzu große eigene Anſprüche den Blick zu zerſtreuen. Dagegen iſt die Dekoration des Zaumzeugs und der Rüſtung von Roß und Reiter für die gewaltige Anlage des Ganzen gar zu zierlich und gleichmäßig. — Weltberühmt ſind dann Leopardos drei eherne kandelaberartige Flaggenhalter auf dem Markusplatze, ebenfalls von glücklicher [b] Kompoſition und vortrefflichem Stil des Einzelnen (1500—1505).

Im Dogenpalaſt enthalten u. a. die Sala dell' Udienza und die Camera a letto noch prächtige Marmorkamine von *Ant.* und *Tullio* [c] *Lombardi* (der eine von 1507). Über gewundenen Säulchen und herrlichen Konſolen etwas zu ſchwere Frieſe (ſogar ein doppelter) und neuere Aufſätze.

Die Brunnen gaben in Venedig als bloße Ziſternenmündungen kein geeignetes Motiv zu beſonderm Schmucke her und ſind meiſt als große Kapitäle gebildet; doch mußte den beiden im Hofe des [d] Dogenpalaſtes eine Geſtalt verliehen werden, die mit der Umgebung in Harmonie ſtand, was allerdings erſt zur Zeit der beginnenden Barockformen (1556 und 1559, durch *Conti* und *Alberghetti*) geſchah. Der eine iſt ein vorzügliches Denkmal phantaſtiſch-reicher Dekoration in der Art des Benvenuto Cellini, mit glücklicher Miſchung des Zierates und des Figürlichen. (Gute Brunnen aller Zeiten im Hofe des Muſeo Correr.) — Von Sakriſteibrunnen hat derjenige der Frari einen guten Marmorfries. — Ein ganz ein- [e] facher und ſehr guter iſt in der Hofhalle der Akademie eingemauert.

Von Altären ſind die beiden des *Pietro Lombardo* im Querſchiff von S. Marco r. u. l. vom Chor dekorativ wohl die zierlichſten [f] und im Aufbau beſonders glücklich. (Die neuere Zuſchreibung an Rizzo ſcheint ungerechtfertigt.)

An Grabmälern hat häufig der Sarkophag eine gute Rankenverzierung (Grab Soriano in S. Stefano u. a. m.); dagegen ſind die [g] Arabesken der baulichen Einfaſſung, wie bemerkt, gegen Ausgang des 16. Jahrh. meiſt nicht mehr als mittelmäßig. Die Einfaſſung ſelbſt iſt als großes Gerüſt in der Frührenaiſſance meiſt ſehr gut gedacht; ja man könnte Denkmäler wie die Dogengräber in S. Gio- [h] vanni e Paolo (Vendramin, voll. nach 1493, von *Ant.* und *Tullio Lombardo*) und S. M. de' Frari (Denkmal Tron, 1472, von *Rizzo*) [i] harmoniſcher finden als die Kirchenfaſſaden desſelben Stiles, zu

welchen die organiſierende Kraft nicht ausreichte; die genannten
Gräber ſind überdies auch im Ornament gut und ſelbſt ausge-
zeichnet. — Aber mit dem 16. Jahrh. wird dieſes Gerüſt auffallend
einfacher, größer und derber, mit vortretenden Säulen, Simſen und
Giebeln; die Einzeldekoration muß weichen, um den Statuen das
faſt alleinige Vorrecht zu laſſen. Ebenſo ergeht es den Altären,
a Emporen uſw. *Guglielmo Bergamasco* hat z. B. in S. Giovanni e
Paolo den erſten Altar des l. Seitenſchiffs (mit dem Hieronymus
b von Vittoria), in S. Salvatore den Hochaltar und den zweiten Altar
c links, *Jac. Sanſovino* ebenda das Dogengrab Venier und den
d Orgellettner in dieſer Weiſe geſtaltet; viel einfacher und ärmer im
e Detail, als ſeine Biblioteca iſt. — Ein ſchönes Grabmal, bloß Sar-
kophag mit Büſte und Unterſatz, in S. Stefano (Kapelle links vom
Chor), dem *Sanmichele* zugeſchrieben, ſucht Reichtum und ſtrengern
Klaſſizismus zu vereinigen. Man mag es vergleichen mit ſeinen
veroneſiſchen Monumenten, z. B. dem an der Außenmauer von S.
f Eufemia und in S. M. della Scala, ſowie dem Grabmale Bembo
g (1547) und Contarini (1555) im Santo zu Padua. Das Grabmal des
h Pietro Bernardo († 1538) in S. M. de' Frari, noch bei Lebzeiten ge-
arbeitet (1515—25), aber erſt 1558 zuſammengeſetzt, iſt eine ſpäte
i Arbeit des *Tullio Lombardo.* Von verzierten Grabplatten eine An-
zahl z. B. im Chorumgange von S. Zaccaria. — Sehr einfache,
k muſterhaft eingeteilte Fußbodengrabplatten des 16. Jahrh. in S.
Fantino.

Für die bronzenen Leuchter gab der berühmte des *Andrea*
l *Riccio* im Chor des Santo zu Padua das verlockende Beiſpiel eines
endlos reichen Schmuckes. Die beſte ſpätere Arbeit iſt der Leuchter
m neben dem Hochaltare der Salute, von *Andrea d' Aleſſandro Bres-*
ciano, mit nicht weniger als ſechs Ordnungen von gutem Aufbau
und hübſchen Figürchen, von den Sphinxen der Baſis an gezählt.
n — Von derſelben Hand ſind wahrſcheinlich auch die ſechs Leuchter
o auf dem Altare; ähnlich der Leuchter links im Chor von S. Stefano
p (1577). Im Querſchiff von S. Marco rechts zwei frühere, kleinlich
aufgebaute, aber im einzelnen tüchtig und ſorgfältig gearbeitete
q Leuchter angeblich von *Camillo Alberti* (1520); im Muſeo Correr
r die aus der Capp. del Roſario ſtammenden ſchon barock, denen
s die ſilbernen Leuchter in der Antoniuskapelle im Santo zu Padua
t nur zu ähnlich ſind. Zwei wirkungsvolle Leuchter von *Nic. Roc-*
catagliata neben dem Hochaltare in S. Giorgio Maggiore (1598).

Über die dekorativen Arbeiten der *Lombardi* in Treviſo vgl.
S. 176 b—d und unter Skulptur. — In S. Niccolò daſelbſt ein
u ſchöner Bilderrahmen um Savoldos Altarbild von *Maeſtro Rocco*
und *Lio* aus Venedig (1521).

Vicenza iſt beſonders reich an großen und prächtigen Einrahmungen der Altarbilder durch Architekturen in Marmor oder Terrakotta. Da man hier und in Verona zur gotiſchen Zeit und auch noch ſpäter den Seitenſchiffen der Kirchen keine Fenſter oder nur ganz geringe runde Luken gab, ſo war ein genügender Raum für ſolche Dekorationen vorhanden. In S. Lorenzo deren a
mehrere von Wert; in S. Corona iſt der fünfte Altar links eines b
der prachtvollſten Phantaſiewerke dieſer Gattung, und wenn nicht die Überfülle den lombardiſchen, die bunten Marmorſcheiben der Pilaſter den venezianiſchen Charakter verrieten, ſo wäre er auch einer der ſchönſten.

Nach der Herkunft ihres Schöpfers reihen wir hier am beſten die herrliche große Orgelbaluſtrade des *Vincenzo Vicentino* in S. M. Maggiore zu Trient ein (dat. 1534). Reich an zierlichem c
Flachornament an den Konſolen und Bodenplatten, trägt ſie in den Reliefs der Anbetung der Könige und der Hirten wie in den Statuetten der Sibyllen etwa den Charakter der gleichzeitigen Arbeiten *Jac. Sanſovinos.* Dieſelbe Kirche hat ein Seitenportal, d
vor 1535 entſtanden, mit reichem dekorativen und figürlichen (Giebel-)Schmuck, ähnlich wie er an Altären Veronas vorkommt.

In Verona enthält S. Fermo mehrere gute Altärumrahmungen: darunter eine Nachahmung des Arco de' Gavi. — Im Dom e
ſind dieſe Tabernakel merkwürdigerweiſe oben ſpitzbogig geſchloſſen, wahrſcheinlich um ſie mit dem Baue in einige Harmonie zu bringen; übrigens ſind ſie meiſt gering, mit Ausnahme desjenigen über dem Grabe der h. Agatha (Schluß des rechten Schiffes) von 1508, der f
in den Arabesken ſeiner äußern Pilaſter das Höchſte an Delikateſſe, Schwung und Reichtum erreicht, aber an derſelben Überfülle leidet, welche ſo manche lombardiſche Dekoration verdirbt. (Das Figürliche überdies nicht vom Beſten.) — In S. Anaſtaſia eine Reihe g
der reichſten und größten; die innere Pilaſterordnung durchgängig mit ſtrengern Arabesken in dunklem Stein, die größere äußere Ordnung mit dem reichſten Rankenwerk in hellerem Marmor; einer der beſten der dritte rechts; in anderer Weiſe architektoniſch h
bedeutend derjenige des rechten Querſchiffes. — Die ſchönſten i
Pilaſterarabesken in *Sanmichelis* Kap. Pellegrini an S. Bernardino. k
Von ihm auch der halbrunde, ſäulengetragene Abſchluß des Pres- l
byteriums im Dom.

In Bergamo kann die Faſſade der Kapelle Colleoni an S. M. m
Maggiore (S. 184 h) beinahe eher für ein großes Dekorationsſtück als für ein Bauwerk gelten. Es gibt reicher verzierte Faſſaden, wie z. B. diejenige der Certoſa von Pavia, bei welchen gleichwohl die

Architektur viel mehr ihr Recht behauptet, als an dieſem bunten,
graziöſen und kindlich ſpielenden Zierbaue. — Auch das Dekorative an
a *Omodeos* Grabmälern im Innern der Kapelle Colleoni iſt überreich.

b In Mailand ſteht obenan die dekorative Ausſtattung der Sakriſtei
an S. Satiro von *Bramante.* Er erreicht hier das Höchſte im Reichtum
der Erfindung, in der Stiliſierung der Naturformen, der Harmonie
der Verteilung und vor allem in der innern Wahrheit der
Ornamentik als Ausdruck des tektoniſchen Gedankens. Dabei tritt
auch die figürliche Plaſtik mit einer monumentalen Wucht hervor,
die der lombardiſchen Schule ſonſt fern ſteht. Außerdem: das
c Mauergrab des Stefano Brivio in S. Euſtorgio, 1. Kap. r.; die
d Pilaſterornamente an der Tür von S. M. delle Grazie von raffaeliſcher
e Schönheit; auch die Kapitäle am großen Bogen der Canonica von
f S. Ambrogio ſind bemerkenswert. — Einige gute Marmorgrab-
g mäler, die ſchöne Türeinfaſſung von *Michelozzos* Mediceerbank,
h die Kanzel (aus S. Pietro in Geſſate c. 1490), einige hübſche Pilaſter
und andere Bruchſtücke von Bauten, auch einige Terrakottarahmen
i im Muſeo archeologico.

Über die Dekoration an den Domen von Como und Lugano,
ſowie an der Certoſa von Pavia ſ. oben S. 156 u. 158 u. f., ſowie
k unter Skulptur. Im Chor der Certoſa vier treffliche große Bronze-
kandelaber von *Annibale Fontana* (1580).

Zwiſchen der plaſtiſchen Steindekoration und der Malerei mitten
inne ſtehen die Flachmuſter der Fußböden in Marmor und
Terrakotta. — Die erſteren ſind, wie oben S. 186 u. f. erwähnt, den
l altchriſtlichen Moſaiken nachgebildet: Sixtiniſche Kapelle und
m Stanzen des Vatikans; Grabkapelle des Kardinals von Portugal
n in S. Miniato bei Florenz; Kapelle des Palazzo Medici daſelbſt
u. a. m. — Ein eigentümliches Beiſpiel der weitgehendſten Luſt
am künſtleriſchen Schmucke ſind die berühmten, von Marmor ver-
ſchiedener Farben eingelegten Geſchichten, welche den Boden des
o Domes von Siena ausmachen, vom 14. bis Ende des 16. Jahrh.
p ausgeführt. Ein Muſter ähnlicher Art im Mittelſchiffe des Domes
von Lucca, das Urteil Salomos. — Beſondere Beachtung verdienen
wegen ihrer ſchönen, ſtilgerechten, meiſt orientaliſierenden Zeich-
nung und trefflichen Farbenwirkung die wenigen erhaltenen alten
Beiſpiele von glaſierten Ziegelböden, welche Teppichmuſter
nachzuahmen ſcheinen; einzelne nachweislich aus der florentiniſchen
Fabrik der *Robbia,* von welchen z. B. Raffael die jetzt ganz aus-
q getretenen Bodenplatten für die Loggien bezog. Etwas beſſer
r erhalten ſind einige Reſte in den Stanzen des Vatikans. — Aus

früherer Zeit: diejenigen in der Kap. Bentivoglio in S. Giacomo a
Maggiore zu **Bologna** (vor 1458), — und die in der 5. Kapelle
links von S. Petronio ebenda (bez. 1487), letʒtere aus ſechseckigen b
Plättchen mit Ornamenten und Tiergeſtalten beſtehend. — Ferner:
in S. Sebaſtiano zu **Venedig**, Kapelle links neben dem Chor, c
mit Monogramm, Wappen und Datum 1510, wie die beiden vorer-
wähnten faentiniſchen Urſprungs; — im Oratorium der h. Katharina d
(1504) und in der Libreria des Domes (1502; erneuert) zu **Siena**, e
ſowie einſt der Fußboden eines Saales im Pal. del Magnifico f
ebendort (1509), eines der herrlichſten Erzeugniſſe dieſer Art, ſämt-
lich einheimiſche Arbeit, ſchon im Groteskenſtil; in der Capp. g
Mazzatoſta in S. M. della Verità zu **Viterbo**, auch in S. M. della h
Peſte und S. Eliſabetta ebendort, einheimiſches Erzeugnis; in S. i
M. del Popolo zu **Rom** (3. Kap. rechts, zwiſchen 1480 und 90), in k
S. Paolo zu **Parma** (1471 und 82) und im Vescovado zu **Padua** l
(1491, von *G. A.* und *Fr. d' Urbino*); ſehr gut erhaltene in einem
kleinen Zimmer des Quartiers Leos X. im Palazzo Vecchio zu m
Florenz, ſowie in der Villa Imperiale bei **Peſaro**. — In der von n
Signorelli ausgemalten Sakriſtei zu **Loreto** ein herrlicher Fuß- o
boden mit Grotesken (1500—40). Noch ſpäter (1563) die Reſte des
einſt prächtigen Bodenbelags der Sakriſtei von S. Pietro in p
Perugia. — In **Neapel**, wo die Sitte heute noch fortdauert: die
Capp. Caraccioli (c. 1440, das älteſte Denkmal dieſer Art), und q
die Kongregation in S. Giovanni Carbonara; in Monte Oliveto die r
Kapelle rechts vom Eingange; in S. Annunziata die Sakriſtei, be- s
ſonders prächtig. Auch als Wandbekleidung von ſchöner Wirkung
in einem Vorzimmer des Refektoriums von S. M. Nuova. — t
Prachtbeiſpiele von Belägen der Treppengeländer bietet **Genua** u
in Via Luccoli Nr. 26, Via S. Matteo Nr. 10, u. a. m., es ſind v
Nachbildungen ſpaniſcher Azulejos. Dort finden ſich auch ſchöne
Wandbekleidungen, ſowohl ornamentale Motive als auch Figuren;
ſo in S. M. del Caſtello, 3. Altar rechts (Täufer $^1/_3$ lebensgroß, w
S. 216 q), im Pal. Bianco große Madonna (1529). x

Von Marmor, Erz und Ton wenden wir uns zu der **Dekoration in Holz**, welche in der Renaiſſance eine ſo bedeutende Stelle einnimmt.

Die mittelalterliche Kirchendekoration hatte ein Prinzip, welchem ſie aus allen Kräften nachlebte: die Zubauten, wodurch ſie die Harmonie des gotiſchen Geſamtbaues ſtören mußte, ſo reich und prachtvoll als möglich zu geſtalten; gleichſam zur Entſchuldigung und zum Erſatʒ für den unterbrochenen Rhythmus des Ganzen. Daher wirken noch ſo manche Wendeltreppen, Lettner, Baluſtraden uſw. im Innern der Kirchen als Prachtſtücke erſten Ranges; namentlich

aber wurde das Stuhlwerk im Innern des Chores mit ſtets neuem Raffinement in den reichſten gotiſchen Zierformen und mit einem oft wertvollen figürlichen Schmuck ausgearbeitet. Italien beſitzt nun zwar aus ſeiner gotiſchen Kunſtperiode keine Chorſtühle wie
a die des Ulmer Münſters; diejenigen in der Oberkirche von S. Francesco zu Aſſiſi (erſt 1491—1501 von *Dom. Indivino* gearbeitet!) würden z. B. in Deutſchland geringe Figur machen; ebenſo die
b älteren Teile desjenigen im Dom von Siena (1366—95), das Stuhl-
c werk aus S. Agoſtino zu Lucca (in die Pinakothek verſetzt), in S.
d Domenico zu Ferrara (1384 von *Giov. Baiſi da Modena*), in den
e Servi zu Bologna (1490), in S. Zeno zu Verona, in S. Francesco zu Brescia (nebſt den intereſſanten Sakriſteiſchränken), ſelbſt das-
f jenige im Dom von Reggio. Am eheſten behaupten noch die 1414 von dem Sieneſen *Dom. di Niccolò del Coro* begonnenen Chor-
g ſtühle im Dom von Orvieto einen unabhängigen Wert, weniger wegen des Architektoniſchen, als wegen der eingelegten Ornamente und Halbfiguren des *Ant.* und *Pietro del Minella* aus Siena, voll. 1431—41, von wunderbarer Schönheit der Zeichnung. Ebenda im
h Muſeo Municipale der zugehörige Lettner, mit ſehr zierlichen
i geometriſchen Muſtern, und ein großes Intarſiabild der Krönung Mariä, wahrſcheinlich von dem auch von *Minella* gearbeiteten Biſchofsſtuhle.

Allein zur Zeit der Renaiſſance warf ſich die Dekoration gerade auf dieſe Gattung mit einem Eifer, welcher das Verſäumte gewiſſermaßen nachholte. Das (verhältnismäßig) Wenige, was auf uns gekommen iſt: das Stuhlwerk und die Leſepulte in einer Reihe von Kirchen und Kapellen, auch wohl in weltlichen Gebäuden, ſowie die Orgellettner und die Wandſchränke in den Sakriſteien aus dieſer Zeit, erreichen das Mögliche innerhalb der Grenzen dieſer Gattung, und einzelne davon werden auf immer als klaſſiſche Muſter dienen. Die ganze Gattung bewegt ſich, wenn man das rein Architektoniſche, die Stützen, Geſimſe uſw. abrechnet, in zwei Darſtellungsweiſen: dem ausgeſchnitzten Relief (vom flachen bis zum ſtark vortretenden und unterhöhlten) und der glatten eingelegten Arbeit (Intarſia, Marketterie), welche ſowohl jede ausſchließlich, als auch beide gemiſcht angewandt wurden. Zu figürlicher Darſtellung wurde mit Vorliebe (jedoch nicht allein) die Intarſia gebraucht. Stellenweiſe Vergoldungen kommen je ſpäter deſto häufiger vor. Vereinzelt: Nachahmung der Intarſia in Malerei.

Den lombardiſchen Kloſterbrüdern und Handwerkern, die als Urheber dieſer zum Teil ſo wunderſchönen Arbeiten genannt werden, will man bisweilen deren Erfindung nicht recht zutrauen; manche glauben dem Werke eine Ehre anzutun durch die Annahme, es ſei „nach der Zeichnung Raffaels uſw." ausgeführt. Dies iſt der-

ſelbe Irrtum, der bei Beurteilung der griechiſchen Vaſen, der pompejaniſchen Malereien und bei ſo vielen andern Punkten der vergangenen Kunſt ſich geltend macht; man unterſchätzt das Kunſtvermögen, das in geſundern Zeiten über das ganze Volk verbreitet war. In einzelnen Fällen ſoll jedoch die Mitwirkung bedeutender Künſtler nicht in Abrede geſtellt werden.

Die Holzſchnitzerei hielt ſich bis gegen die Mitte des 16. Jahrh. in ziemlich reinen Formen, geriet aber auf die Länge in unvermeidliche Mitleidenſchaft mit den großen ſeitherigen Schickſalen der Architektur. Als dieſe offenkundig das Detail zu mißhandeln und den äußerlichen Effekt zum höchſten Ziele zu machen anfing, da verfiel auch die Nebengattung ins Barocke und ſpäter, der Harmonie mit den Baulinien zu Gefallen, in das Glatte und Ärmliche. Doch gibt es noch aus dem 17. Jahrh. treffliche Arbeiten dieſer Art; und im 18. Jahrh. flößte das Rokoko dem Stuhl- und Schrankwerke bisweilen ein eigentümliches neues Leben ein, das freilich in Italien nicht voll zum Ausdruck kam.

In Florenz finden ſich von dieſer Gattung keineswegs die prächtigſten Beiſpiele, aber die vornehmſten: eine Reihe, welche die Stilübergänge klar macht und der Entwicklung der Architektur wahrnehmbar folgt. Laut Vaſari hätte *Brunelleschi* auch hier einen beſtimmenden Einfluß ausgeübt. — Zum Altertümlichſten innerhalb der Renaiſſance, mit gotiſcher Geſamtanlage und ſelbſt einzelnen gotiſierenden Details, gehört das ſchöne Stuhlwerk in der Kap. des [a] Pal. Medici und das ſehr wirkungsvolle im Chor von S. Miniato [b] (1466 von *Giov. di Dom. da Gajuole* und *Franc. di Dom., il Monciatto* voll., der 1472 auch die Schränke der Sakriſtei fertigte). — Unter dem Einfluß *Brunelleschis* entſtand ohne Zweifel das Täfelwerk in der Sakriſtei von S. Lorenzo mit vortrefflicher einfacher Intarſia, [c] ſowie die vorzüglich geſchnitzten Türen ebenda. [d]

Darauf folgte wohl zunächſt die bedeutende und als Ganzes klaſſiſch zu nennende Leiſtung des großen Dekorators *Giuliano da Majano:* das leider ſehr vernachläſſigte Getäfel der Sagreſtia [e] Nuova im Dom, mit feſtontragenden Putten bekrönt; einfache, das Innere von Wandſchränken oder bloße Ornamente darſtellende Intarſia, von ſchlanken Pilaſtern unterbrochen, mit mäßigen Geſimſen. (Schon 1435—40 von *A. Manetti* und *Giov. della Scheggia* beg., ſeit 1463 von *Giuliano* im Verein mit *Giov. da Gajuole* voll.; einzelne Teile davon jetzt im Muſeo dell' Opera.) Von *Giuliano* und [f] *Franc. di Giov. il Francione* rührt auch die prächtige Intarſiatür [g] in der Sala de' Gigli des Pal. Vecchio her (1475—81), mit der Marmoreinfaſſung von Benedetto (S. 194 k). Von *Benedetto* die geſchmackvolle, einfache Tür zu ſeiner Kanzel in S. Croce. Von [h]

beiden Brüdern gemeinſam iſt wohl die ganz geſchnitzte Tür der
a Capp. Pazzi bei S. Croce (vor 1474), das Meiſterwerk ihrer Gattung,
b ſowie die ähnliche, nur einfachere Sakriſteitür im Dom von Loreto
(nach 1480) gearbeitet. Vielleicht iſt auch das in ſeiner Einfach-
c heit ſo elegante Sakriſteigeſchränk in SS. Flora e Lucilla zu Arezzo
aus der Werkſtatt der Majani hervorgegangen. Über Giulianos
Arbeiten in Piſa und Perugia ſ. S. 228 l und 231 l. — Von der
d Mitte des 15. Jahrh. iſt dann das herrliche Getäfel in der Sakriſtei
von S. Croce, welches als Einfaſſung für Giottos Bilderzyklus vom
Leben Chriſti und des h. Franziskus — jetzt teils in der Akademie
aufgeſtellt, teils im Auslande zerſtreut — 1440—50 von *Giovanni
di Michele* gearbeitet wurde. Nirgends mehr iſt wohl die Intarſia
mit ſo feinem Bewußtſein abgeſtuft, vom faſt bloß kalligraphiſchen
Bande bis zum reichbewegten Hauptfries; das Relief beſchränkt ſich
auf die Pilaſter und die Hauptglieder des Geſimſes. (Ebenda auch
e älteres und befangeneres Getäfel.) — Die Tür zur Sakriſtei und
f die zur Kap. Medici ebendort, ferner die zur Sakriſtei von S.
g Spirito — geſchnitzte Roſetten mit Intarſiarahmen eingefaßt —
könnten wohl von demſelben Meiſter ſein. — Noch ſicherer ließe
ſich dies vermuten von dem einfach edeln Stuhlwerk im Chor der
h Badia (die eine Hälfte von *Marco di Dom. del Taſſo,* 1501), wo
i auch noch das Mittelpult aus gleicher Zeit: ſechsedig, darüber
eine kurze dekorierte Stütze, welche den (neuern) Oberteil trägt. —
k Ein treffliches Pult vom Ende des 15. Jahrh. im Muſeo Nazionale
l (Kapelle). — Einfachere Türen z. B. an S. Felice, am Pal. Gua-
dagni uſw.

m Die Rücken der Chorſtühle in S. M. Novella, frühe Arbeiten
des *Baccio d'Agnolo* (um 1490—1500), beſchließen das 15. Jahrh.
in dieſer Gattung glanzvoll mit einer Reihenfolge der reinſten
und vorzüglichſten Arabesken. (Auch die aufgeſetzten Pilaſter In-
tarſia; die Stühle ſelbſt ſpäter nach einer Zeichnung des *Vaſari*
erneuert.) Wenig ſpäter entſtand das ſehr verwandte und ähnlich
n reiche Getäfel in der Sakriſtei der Confraternità di S. Benedetto
Bianco (vom 1. Hofe bei S. M. Novella zugänglich). Ebenſo das
o der Sakriſtei in der Chieſa dei Vanchettoni, der Fries ſchon mit
Groteskenmotiven. Jedenfalls erſt 16. Jahrh.: der mit Weiß und
p Gold bemalte Orgellettner in S. M. Maddalena de' Pazzi. — Aus
der Mitte dieſes Jahrhunderts ſtammt wohl die Tür, welche jetzt
q in den Uffizien (Gang am Ende der Galerie) angebracht iſt; lauter
ſtarkes, im neuen Sinne antikiſierendes Reliefornament. (Von ähn-
r licher Behandlung: die Türen in der Halle der Uffizien. Aus
s früherer Zeit einige Türen in der Nähe des Eingangs zur Galerie;
t gegenüber zwiſchen der Loggia de' Lanzi und der Poſt eine Tür
von hoher Schönheit.) Ein Meiſterwerk der Hochrenaiſſance das

Leſepult im Muſeo dell' Opera. — Das Stuhlwerk in der Hauptkirche der Certoſa di Val d' Ema und die Tür, v. J. 1590, offenbaren noch einen gewiſſen Widerſtand gegen den andringenden Barockſtil. — Von den Arbeiten des 17. Jahrh. zeigen z. B. die Beichtſtühle und Türen in Ss. Michele e Gaetano dieſen Stil zwar ſiegreich, aber beſonders tüchtig und ernſt gehandhabt. (Die Holzdekoration der Biblioteca Laurenziana ſ. unten bei Michelangelo.)

Ferner iſt neben Venedig Florenz der klaſſiſche Ort für Bilderrahmen; hier erfährt man deutlich, wie die großen Maler (auch die Bildhauer) des 15. Jahrh. ihre Werke eingefaßt wiſſen wollten. Das Kunſtwerk ſteht in einem mehr oder weniger architektoniſchen Sacellum von einer Staffel, zwei Pilaſtern und einem oft reich bekrönten Obergeſimſe; die Pilaſter mit Reliefarabesken insgemein Gold auf Blau, das Geſimſe mit ganz vergoldeten Ornamenten; bei Niſchen für Skulpturen kommt noch ſonſtiger baulicher Schmuck hinzu. Der größte Schatz dieſer Art ſind die Rahmen der meiſten Altargemälde in Querſchiff und Hinterbau von S. Spirito; hier allein kann man inne werden, weshalb ein Sandro, ein Filippino in glatten oder wenig verzierten goldenen Hohlrahmen keinen ganz vollſtändigen Eindruck macht, indem nur dieſe Prachteinfaſſung das überreiche Leben des Bildes ſchön ausklingen läßt.[1]) Andere vorzügliche Rahmen u. a. in S. M. Maddalena de' Pazzi, in den Uffizien uſw. — Ein einfach ſchöner um die Niſche eines von *Lionardo del Taſſo* († 1500) geſchnitzten S. Sebaſtian in S. Ambrogio. (Ein zweiter S. Sebaſtian von demſelben Meiſter in S. M. Maddalena de' Pazzi, 4. Altar l.) — Von *Ant. Carota,* einem tüchtigen Dekorator des 16. Jahrh., die Niſche um die Madonna des Alberto di Arnoldo im Bigallo (Archivraum). Außerhalb von Florenz in der Pieve zu Anghiari an Größe und Ornamentik einzige Rahmen um Soglianis Abendmal und Fußwaſchung, viell. von *Criſt. Gherardi;* in Borgo S. Sepolcro prachtvolle Rahmen in S. Chiara und im Municipio von demſelben.

Endlich mögen hier einige geſchnitzte Decken angeführt werden, bei deren Schmuck die Renaiſſance bisweilen keine Schranken kannte. Sie ſind ſämtlich auf ſtarkfarbig (mit Teppichen, Malereien uſw.) dekorierte Wände berechnet und ſehen, wo die mangelt, um ſo ſchwerer aus, da die Vergoldung meiſt erblichen und das Holz ſtark nachgebräunt iſt. Im großen Saale des alten Pal. di Parte Guelfa (Sitzungsſaal des Friedensgerichts) eine flache Kaſſettendecke aus dem Trecento über einem Spitzbogenfries auf Konſolen, farbig, gut erneuert. Im Pal. Vecchio iſt die Decke der Sala de'

1) Noch deutlicher wird ein ähnliches Verhältnis zugeſtanden in den Rahmen einiger altvenezianiſcher Altarbilder; ſ. unten. — Über die florentiniſchen Rahmen iſt eine Stelle bei Vaſari (Leben des Fra Bartolommeo) belehrend.

Duecento wahrscheinlich noch eine der nach *Michelozzos* Entwurf ausgeführten (weiß auf hellblauem Grund, noch ganz ohne Gold);
a die reichste, noch aus dem 15. Jahrh., ist die der Sala de' Gigli (sechseckige Kassetten, ringsum ein Löwenfries); die der anstoßenden
b Sala d' Udienza, von *Marco del Tasso* und mehrerer anderen Säle wenig später. Einfacher und leichter, aber zum Teil sehr schön die
c Decken in Privatgebäuden, z. B. im Pal. Guadagni (Vorsaal des
d ersten Stockes), im Pal. Quaratesi u. a. m. Andere Decken florentinischer Künstler sind bei Anlaß Roms zu erwähnen. — Nach dem
e Entwurfe *Michelangelos* soll dann die sehr schöne Decke der Biblioteca Laurenziana gearbeitet sein (von *Batt. di Marco del Tasso* und *Ant. Carota*); sie hat viel größere Einteilungen und freiere vegetabilische Verzierung; unten wiederholt der Ziegelboden die-
f selbe Zeichnung. Die vergoldete Decke in S. Appollonia, Via S. Gallo Nr. 27, dem Michelangelo zugeschrieben, ist eine bunte und barocke Arbeit. Auf diesem Prinzip baute *Segaloni* weiter, der
g 1625 die Decke der Badia entwarf (ausgeführt von *Fel. Gamberai*), eines der trefflichsten Werke dieser Art, von glücklich gemischtem architektonischen und vegetabilischen Reichtum, freilich ohne alle organische Verbindung mit dem Gebäude. — Die
h Decke der Annunziata von *Ciro Ferri*, in spätem und schon flauem Barockstil.

Pisa hat einige späte, gute Arbeiten, zumal Intarsien, aufzu-
i weisen. Im Dom ist zunächst der Bischofsstuhl gegenüber der Kanzel 1536 von *Giov. Batt. del Cervelliera* gearbeitet, ein Prachtstück der durch die Antike vereinfachten Intarsia (große Anbetung der Könige und zwei kleinere Architekturtafeln), das gerade in
k dieser Art seinesgleichen sucht. — Das Stuhlwerk im untern Teile des Chores ist älter (1478—1515 von *Dom. di Mariotto* und Genossen gearbeitet: nach dem Brande von 1596 aus den ursprünglichen Bestandteilen zusammengeflickt), ebenfalls lauter reiche Intarsia, mit Propheten, baulichen Ansichten, Musikinstrumenten, Tieren usw. — Von den zwischen 1470—77 von *Giul. da Majano, Franc. di Giov. il Francione* und *Baccio Pontelli* gelieferten Arbeiten (Prioren- und Diakonensitze usw.) sind noch erhalten: vom
l ersten drei Tafeln mit grandiosen Prophetenhalbfiguren (jetzt am Gestühl der Seitenschiffswände, zwei rechts, eine links), vom
m zweiten sechs Tafeln mit Halbfiguren der freien Künste (ebendort), vom dritten drei Tafeln mit Halbfiguren von Glaube, Liebe und
n Hoffnung (als Vertäfelung des l. Vierungspfeilers), — alles übrige dieser Art im Dom zu Pisa an Kunstwert überragend. — Die beiden
o Throne über den Chorstufen stattlich im beginnenden Barockstil um 1550. — Von geschnitzten Decken ist die sehr glänzende und
p noch streng eingeteilte des Domes vom Ende des 16. Jahrh. Aus-

gearteter und schon mehr als ein freies Prachtstück behandelt: diejenige von S. Stefano de' Cavalieri (nach 1609). a

In Lucca: die drei vorderen Türen des Domes, die mittlere b von größter Vortrefflichkeit, von *Jac. da Villa* und *Masseo Civitali*, dem Neffen Matteos 1497 gearbeitet. Aus der Sakristei des Domes stammen fünf Intarsiatafeln mit Perspektiven und der Figur eines c h. Bischofs, Arbeiten von *Cristof. da Lendinara* 1484—88, jetzt in der Pinakothek. — Die Tür des erzbischöflichen Palastes, älter und d einfacher. (Innen eine treffliche Balkendecke auf geschnitzten Kon- e solen.) — Der Orgellettner links im Dom, gute Barockarbeit, von f *Sante Landucci* 1615, derjenige rechts von *Dom. di Zanobi* noch später (an Stelle des 1481 von Masseo Civitali gearbeiteten). — Das Beste in Lucca sind wohl die Überreste der intarsiierten Chorstühle, stilisierte Arabesken und natürliche Blumensträuße, aus dem Dom, von *Leon. Marti*, jetzt in der Pinakothek, von 1452. g

In Pistoja schöne Türen: an der Madonna delle Monache (Corso h Vittorio Emanuele), am Battistero von P. Fr. di Ventura aus i Pescia (1522) und Pal. Comunale. Aus späterer Zeit gute Türen k in den oberen Stockwerken des letztern; ebenda im großen Saale l ein mehr architektonisches als dekoratives großes Stuhlwerk, eine m treffliche Arbeit des *Giov. de' Mati* aus Pistoja von 1534. Im Chor des Domes das den besten florentiner Arbeiten um 1500 nahe kommende Gestühl, mit reichen Intarsien (diese von *Vent.* n *Vitoni* 1469, in das erst 1623 von *Lafri* ausgeführte Gestühl eingesetzt). — In Empoli mehrere reiche (leider neu vergoldete) Bilderrahmen vom Ende des 15. Jahrh. im Museum des Doms; o der schönste von *Cecco Bravo* aus Florenz um Rossellinos h. Sebastian. — Das Gestühl in S. M. delle Carceri zu Prato, wohl p von *Mariotto di Domenico* gearbeitet, mit reich dekorativer Ausbildung der Rückwand. — In S. Miniato al Tedesco bewahrt die Chiesa di Loretino in ihrem großen Wandtabernakel q ein vollendetes Prunkstück der reifsten Renaissance.

In Siena, das in der Kunst der Bildschnitzerei damals neben Florenz den ersten Platz einnimmt, zeigt das Stuhlwerk der obern Kap. des Palazzo Pubblico, von *Domenico di Niccolò, dei Cori* r (1415—29), noch stark gotische Reminiszenzen, namentlich im Schnitzwerk; die Intarsia an den Wänden beschränkt sich, außer rein linearen Bordüren, auf Figuren mit den Artikeln des christlichen Glaubens. Etwa gleichzeitig ebenda eine reich intarsiierte Tür. — Technisch sehr vollendet, aber etwas überfüllt sind die In- s tarsien (mit Architekturen, Kirchengerät, Vögeln in Landschaft und zwei h. Bischöfen in Thronnischen) des *Fra Giovanni da Verona*, die in den Rücklehnen der (noch gotischen) Stühle zu beiden Seiten

a der Chorniſche des Domes eingelaſſen ſind (1503—5), aus der Kirche
von Monte Oliveto bei Buonconvento entlehnt, wo ſich der Reſt
b der Tafeln, die ſchöne urſprüngliche Umrahmung und in der Biblio-
c thek eine Tür, ein ſchöner Schrank (1502) und ein großer Holz-
d leuchter des *Fra Giovanni* befinden. Das Chorgeſtühl der Kirche
e wurde von dem Olivetanermönch *Fra Raffaele da Brescia* (1479
f bis 1539) vollendet, der auch den Lettner (1520) fertigte. — Ganz
g einfach und ſchön das Stuhlwerk im Chor der Hoſpitalkirche della
Scala, von *Ventura di Giuliano Turapilli.* — Vom allerreichſten
beginnenden Barockſtil das in dieſer Art klaſſiſche Stuhlwerk in
h der Chorniſche des Domes, ſamt Pult, von *Bart. Neroni,* gen.
i *Riccio* (ſeit 1567), ſowie der überaus prächtige Dreiſitz, nach Neronis
Entwurf von *Lor. di Bartolommeo,* 1550.

Wenn auch Handwerker, ſonſt namenlos, in dieſer Gattung bis-
weilen das Herrlichſte leiſteten, ſchloſſen ſich doch berühmte Künſtler
nicht gegen die Übernahme von Zeichnungen ab. So ſoll *Bal-
daſſare Peruzzi,* der ſo manche kleine Kirche mit ein paar tauſend
Backſteinen zum Kunſtwerke ſchuf, auch die Holzdekoration nicht
k verſchmäht haben. Die prächtige Orgel in der Hoſpitalkirche della
Scala, auf ſtolzen Konſolen, das vollendetſte Meiſterwerk ſeiner
Art, wird ihm zwar zugeſchrieben, iſt aber wahrſcheinlich ein Werk
des *Giov. di Pietro Caſtelnuovo.* In ſeinem Geiſte ſchufen die
l beiden *Barili* (1511) den köſtlichen Orgellettner im Dom über der
m Sakriſteitür. Einfacher die ſchöne Orgel der Kapelle im Pal.
Pubblico (1521, von dem genannten *Caſtelnuovo*).

Die ſchönſte in Siena vorhandene Holzdekoration, freilich ganz
n architektoniſch gedacht, ſind wohl die acht kleinen Pilaſter aus
dem Pal. del Magnifico (1511), jetzt in der Akademie (VIII. Saal),
Werke des *Antonio Barile* (1453—1516). Wenn die Holzarbeit ihre
Arabesken, von Tierfüßen beginnend, ihre Gefäße, Genien, Pane,
allegoriſchen Figuren, Seepferde uſw. zu einem ſolchen Ganzen
bildet wie hier, ſo vermißt man den weißen Marmor kaum. Das
o Ospedale della Scala beſitzt vielleicht die ſchönſte Kaſſettendecke
dieſer Zeit, ein Werk von *Guidoccio d' Andrea.* Sie zeigt, wie
man ſich etwa die Decken der Baſiliken Brunelleschis zu denken hat.

p In Cortona die prächtige Kaſſettendecke im Geſù von *M. Ang.
q Leggi* (1536) und in der Unterkirche ein einfaches Geſtühl von
r *Vincenzo da Cortona* (1517). — In Volterra hat die Domſakriſtei
eine Wandverkleidung (Baldachine, deren Rückwand in Spitzbogen-
felder geteilt iſt), die, in der Anlage gotiſch, in Profilen und Orna-
menten den Einfluß der Renaiſſance bekundet; inſchriftlich um
1450 von einem Meiſter aus Colle di Val d' Elſa gearbeitet. Ihm
s mag auch das Chorgeſtühl im Dom angehören, ähnlich komponiert,
das Hauptgeſims aber ſchon durchaus in Renaiſſanceformen.

In Perugia ſteht das Stuhlwerk, das Pult und die Türe des Cambio, die erſteren beiden von *Domen. del Taſſo* 1490—93, die letztere von *Antonio Bencivieni da Mercatello* 1501 (die Tribuna erſt 1562 von dem Vlamen *A. Maſi*) obenan; keine Behörde der Welt ſitzt ſo ſchön wie einſt die Herren Wechſelrichter der Hauptſtadt von Umbrien. Mitten im Reichtume der durchgebildeten Renaiſſance wird auf das edelſte das Maß beobachtet und der Unterſchied der profanen Beſtimmung von der heiligen feſtgehalten. — Zunächſt folgt das berühmte Stuhlwerk im Chor von S. Pietro, von *Stefano de' Zambelli da Bergamo* 1535, dem Bruder *Fra Damianos,* von welchem die intarſiierte Tür, die das Geſtühl in der Mitte abſchließt (bez. und dat. 1536); die vorderen Zuſätze dat. 1556. Der untere Teil der Sitzrücken Intarſia, das Übrige Relief von großer Pracht und ſehr edlem Geſchmack. Die Erfindung wird ohne irgend einen bündigen Grund beharrlich Raffael zugeſchrieben. Die einzelnen raffaeliſchen Motive, als Mittelfiguren der Wandſtücke (die Charitas und Fides aus der vatikaniſchen, damals noch in Perugia befindlichen Predella, der Chriſtus aus Peruginos und Raffaels Auferſtehung im Vatikan, ſelbſt der Heliodor u. a. m.) ſprechen, als bunte Auswahl von Reminiszenzen, gerade gegen Raffaels Urheberſchaft. Die Kaſſettendecke der Kirche um 1550 von *Benv. da Montepulciano* und *Benv. Torelli da Brescia.* — In allen bedeutenderen Kirchen der Stadt eine Menge Beſſeres und Geringeres dieſer Art, zuſammen ein vollſtändiger Kurſus der Dekoration in Holz. Wir heben das Hervorragende in chronologiſcher Folge heraus: das älteſte Stuhlwerk iſt das im Collegio dei Mercanti, um 1400, noch in gotiſchem Miſchſtil und cosmatesker Flächendekoration, mit Tribuna auf Spiralſäulchen. Überreſte vom Geſtühl der Kapelle des Pal. comunale (1452) im Univerſitätsmuſeum. — Es folgt das einfachere Chorgeſtühl von S. M. Nuova (1456) von *Paolino d' Ascoli* und die Sakriſteiſchränke in S. Pietro 1472 von *Giuſto di Francesco d'Inciſa* und *Giov. di Filippo da Fieſole,* das frühere Werk dieſer Art im reinen Frührenaiſſanceſtil (Pflanzen- und Arabeskenfüllungen, aber auch ſchon einzelne figürliche Szenen). Am Chorgeſtühl in S. Domenico (1476) von *Polimante* und Genoſſen, voll. erſt 1496 von *Ant. da Mercatello,* iſt die Intarſia beſſer als das Relief. Das Stuhlwerk des Refektoriums von S. Pietro iſt von derartigen Arbeiten die einzige erhaltene der Brüder *Giul.* und *Ant. da Sangallo* (1488); dasjenige im Chor des Domes, 1486 von *Giul. da Majano* beg., 1491 von *Domen. del Taſſo* voll., in Intarſia und Schnitzwerk gleicherweiſe zum Beſten zählend; der Biſchofsſtuhl (1524) nach Zeichnung des *Rocco da Vicenza;* das Chorgeſtühl von S. Agoſtino 1502 und 1532 von *Baccio d' Agnolo* aus Florenz (angeblich nach

Peruginos Zeichnungen) in den ältern Teilen sehr schön, in den jüngern, geschnitzten schon zu überladen. Der Übergang ins Barocke
a macht sich bereits kenntlich in dem Gestühle der Capp. del S. Anello (1. links) im Dom von *G. B. Bastone* aus Perugia (1529), während
b das der gegenüberliegenden Kapelle von *Ercole del Riccio* und *Jac. Fiorentino* von 1567 schon ganz barock ist.

In Assisi wurde das Chorgestühl der Oberkirche schon erwähnt
c (S. 224 a); das der Unterkirche ebenfalls noch gotisch reich, 1471 von *Andrea da Montefalco* und Genossen gearbeitet.

d In S. Lorenzo zu Spello ist das Chorgestühl mit reichen Intarsien (Halbfiguren und Architekturen) von *Andrea Campano* aus
e Modena 1534 gearbeitet; von ihm wohl auch das Wandgeschränk (1525), ein Kasten (1526) und ein Dreisitz (1530) mit den Halb-
f figuren Noahs, Mosis und Zachariä in der Sakristei.

Zu den vollendetsten und reichsten Intarsien gehören die zahl-
g reichen Türen im Pal. Ducale zu Urbino, sowie das Getäfel im
h Arbeitszimmer des Herzogs ebenda. Die ornamentalen Teile wie die eigentümlichen Stilleben stehen auf gleicher Höhe mit den Einzelgestalten. Man hat es einem unbekannten *Giac. da Firenze* zugeschrieben; wahrscheinlich war *Baccio Pontelli* daran beteiligt (der 1479—82 in Urbino arbeitete). Die schöne Kassettendecke
i trägt das Datum 1476. — Einfach vornehmes Intarsiageschränk von *Dom. Ant. da Assisi* (vielleicht identisch mit *Dom. d'Ant. Indivino,* s. S. 224 a) in der von Signorelli ausgemalten Sakristei links im
k Chor des Doms von Loreto. Ebenda in einer anderen Sakristei
l (an derselben Seite) schönes Intarsiagetäfel aus der Zeit Papst Leos X.

In der Madonna della Quercia bei Viterbo die reiche schöne
m Holzdecke von *Antonio da Sangallo d. j.* (1519—25). — Das Chor-
n gestühl der Kathedrale zu Todi ist von *Ant. Mercatello* und seinem
o Sohne *Sebastiano* (voll. 1530), das von S. Fortunato ebendort von *Ant. Maffei da Gubbio* (1590).

In Rom findet sich von dieser Art nur Weniges, aber Bedeutendes aus der guten Zeit, nämlich die Türen der Stanzen Raffaels
p im Vatikan, unter Leo X. geschnitzt von *Giov. Barile* und mit Intarsia versehen von *Fra Giov. da Verona.* Es läßt sich denken, daß das Verhältnis der beiden Gattungen und die Grenze dessen, was sie neben den Fresken zu leisten hatten, bei dieser Aufgabe besonders gründlich erwogen wurde. — Die Pforten in den Loggien
q u. a. a. O. im Vatikan stammen meist erst aus spätern Pontifikaten
r her. — Das Stuhlwerk in S. Eusebio ist eine gute Arbeit vom Ende
s des 16. Jahrh., das der Capp. del Coro in St. Peter erst aus der Barockzeit.

Daneben besitzt Rom zwei der edelsten Holzdecken der Re-
t naissance. Die eine in S. Marco, noch früh und bescheiden, von

Marco de' Dolci 1467—71; die andere in S. M. Maggiore, Stiftung a
Alexanders VI, 1493—98, von dem schönsten und dabei weise gemäßigten Reichtum goldener Zieraten auf weißem Grund, den man sonst nur selten angewandt findet (nicht von *Giul. da Sangallo,* dem sie die Tradition zuteilt). — In allen nicht gewölbten Kirchen wurden dann fortwährend stattliche und prächtige Decken angebracht; allein der Barockstil verrät sich außer dem Detail auch in der oft bizarren, der wirklichen (und vom Auge verlangten oder vorausgesetzten) Balkenlage widersprechenden Einteilung; die bunte Bemalung (außer dem Gold mit Blau und Rot) vollendet den schweren Eindruck. — Meist um 1600: die Decken in S. M. in Traste- b
vere, angeblich nach *Domenichinos* Entwurf, eine der reichsten Barockdecken; in S. Crisogono, Araceli, Lateran, S. Cesareo, S. c
Martino ai Monti usw. Weit erquicklicher erscheinen die farblosen d
und auf die Holzfarbe berechneten Decken, wie die sehr stattliche im großen vordern Saale des Pal. Farnese. e

Neapel ist reich an stattlichem Stuhl- und Schrankwerk aus der Barockzeit, besitzt aber doch auch einiges aus der frühen und schönen Renaissance, sowohl Intarsia als Schnitzwerk. Dahin gehören die Chorstühle in Monte Oliveto (Capp. di Paolo Tolosa) f
vom Ende des 15. Jahrh. und die herrlichen Intarsien aus der Sa- g
kristei, jetzt in der Capp. della Congregazione di S. Carlo ebendort aufgestellt, beide von *Fra Giovanni da Verona;* in S. Pietro a Majella, S. Angelo a Nilo. Dasjenige in S. Severino von h
Benv. Tortelli (S. 231 d), 1560—75, schon stark überladen. — Namentlich aber wird die Behandlung einer Anzahl von Torflügeln für den Architekten wenigstens nicht ohne Interesse sein. So diejenigen von Monte Oliveto (bronzefarbig angestrichen!); die Tür, welche in i
S. Severino nach der Sakristei führt; die Tür von S. Arpino (Strada k
Trinità), die einfachern Pforten mehrerer Paläste (Santangelo, l
della Pianura, in einer Seitengasse rechts neben S. Paolo, u. a. m.). m
Die Pforten der Krypta im Dom s. S. 209 o. Als einzig in ihrer Art ist hervorzuheben die bem. und verg. Kassettendecke der alten Kirche S. M. Donna Regina, wahrscheinlich von *Pietro Belverte* n
(Beginn des 16. Jahrh.). — Den Übergang in das Barocke bildet auch hier *Giov. da Nola* mit den ungemein reichen Sakristeischränken der Annunziata (um 1540, nur die l. Wand, das übrige o
erst 1577 von *D'Auria* und *Caccavello*). Das Schnitzwerk, welches die ganze Geschichte Christi darstellt, ist eine mühselige und stillose Zugabe zu dem schon sehr unreinen Ornament. Ebenda die wirksam reiche Wanddekoration des Tesoro. p

In Monte Cassino ist das jetzt in einer der Kapellen aufgestellte Gestühl der Unterkirche eine gute Arbeit des *Benv. Tortelli* q

und *Ercole del Riccio* (um 1560); ebendort ein noch ſehr ſchönes
a geſchnitztes Chorgeſtühl von 1696 von *Giov. Ant. Coliccio.*

In der Provinz Salerno enthält die Kartauſe S. Lorenzo di
b Padulla ein ſehr umfangreiches Chorgeſtühl mit lauter bibliſchen
Geſchichten in Intarſia.

c In Sizilien bemerkenswert: das reiche Geſtühl in S. Francesco
d zu Palermo von *Giov. Gigli* († 1534) und das von S. Martino alle
Scale von *Scip. di Guido* aus Neapel (1591—97); geſchnitztes Stuhl-
e werk im Dom zu Catania, Chor; Intarſien im Chor des Domes
f zu Meſſina, um 1600; ſehr ſchöne Intarſien in der Sakriſtei des
g Domes von Syrakus von dem heimiſchen Bildſchnitzer *Nardo
Mirtello* (1483) im Stile venezianiſcher Arbeiten dieſer Art; ſpätere
h um 1600 nach ältern Vorlagen in der Sakriſtei von S. Lucia daſelbſt.

i In Genua iſt das Stuhlwerk des Domchors eine ſehr bedeutende
Arbeit von *Anſ. de Fornari, Elia de' Rocchi* und Schülern (1514
beg., mit hundert Intarſiatafeln, die größte davon 2 auf 3 Meter!).
1540 arbeitet der Bergamaske *Francesco de' Zambelli* die ausge-
dehnten bibliſchen Geſchichten in den Intarſien der Rücklehnen
(Geſchichte Chriſti und Moſis); auch *Fra Damiano de' Zambelli* (aus
Bergamo, ca. 1490—1549) liefert dazu drei Tafeln, die eine bez.
und datiert 1546). Allein dieſe ſind gerade der geringere Teil;
eigentümlich und reich belebt erſcheint eher das Dekorative, zu-
mal das durchbrochene und figurierte Rankenwerk über den Lehnen,
die Frieſe und runden Bedachungen. — In den meiſten übrigen Kirchen
Neueres und nicht von dem Belang, den man bei dem ſonſtigen Luxus
erwarten würde. — Dagegen hat der Dom zu Savona ein Chor-
k geſtühl mit nur mittelmäßigen Intarſien (Halbfiguren von Apoſteln
und Heiligen), ein Leſepult und einen Biſchofsſtuhl mit reichem
Schnitzwerk aufzuweiſen (von *Anſelmo de' Fornari* aus Caſtelnuovo
und *Elia de' Rocchi* von Padua auf Koſten Julius' II. 1509 ausgeführt).

Bologna beſitzt vor allem die berühmten figurierten Intarſien
l im Stuhlwerke des Chores von S. Domenico, von *Fra Damiano* und
ſeinem Bruder *Stefano* nebſt Gehilfen 1538—50 ausgeführt. Das
Dekorative tritt hier bei aller Gediegenheit doch weit zurück
hinter dem unermeßlichen Reichtume und der tüchtigen Ausführung
des Maleriſchen. Schon die oben herumlaufende Inſchrift iſt durch-
zogen und umſpielt von Hunderten von tanzenden und ſpielenden
Putten. An den Stuhlrücken ſind dann die Geſchichten des alten
und neuen Teſtaments dargeſtellt, nicht Dutzendarbeit, nicht Re-
miniszenzen, ſondern lauter originelle Kompoſitionen voll Geiſt
und Leben. Die vermutlich frühern erinnern mehr an die um-
briſche, die ſpätern mehr an die römiſche Schule. Die Intarſien

(16 Felder) mit der Geschichte des h. Dominicus in der Sakristei a stammen von der Spalliera, die *Fra Damiano* 1530—35 für die Kapelle des Heiligen ausführte, und die bei deren Umbau zerstört wurde.

Neben dieser unvergleichlichen Arbeit ist alles übrige Schnitzwerk Bolognas verhältnismäßig einfach. Im Pal. del Comune (Vor- b saal des 2. Stocks) die Tür mit Reliefornamenten, mit dem stets schönheitverkündenden Wappen Papst Julius' II.; etwa aus derselben Zeit das einfach gute Stuhlwerk der Misericordia. — In S. c Petronio ist das sehr ausgedehnte des Chores von *Agost. de' Marchis* d 1468 (von dem auch der Osterkerzenleuchter, das Orgelgehäuse und die Cantoria 1476) von unbedeutender Bildung; dagegen enthält die 8. Kapelle rechts 18 Stücke des alten Stuhlwerkes aus S. Michele e in Bosco (1521) von *Fra Raffaele* (S. 230 e), mit guten Reliefpilastern und Intarsien perspektivischen Inhalts; bedeutender und an Geschmack den Intarsien in S. Domenico überlegen sind die Intarsien des Stuhlwerkes in der 5. Kapelle links (von *Giacomo* f *de' Marchis* und seinen Brüdern *Pantaleone* und *Biagio* 1495). — In S. Michele in Bosco: der Beichtstuhl rechts, von *Fra Raffaele,* g mit der merkwürdigen Darstellung der nackten Lussuria. — In S. Giovanni in Monte erscheint das Stuhlwerk des *Paolo Sacca* h (1517—21), eine saubere und tüchtige Arbeit, technisch wie eine Vorstufe desjenigen der 5. Kapelle links in S. Petronio (die Intarsien bloß Bau- und Schrankansichten). — Weniger bedeutend: das Stuhlwerk der Certosa, teils vom Jahre 1539 von *Biagio* i *de' Marchis,* teils (nachgeahmt) von 1611.

Die sehr zahlreichen Bilderrahmen (ein gutes Beispiel: S. Domenico, 2. Kapelle links vom Chor, und S. Vitale, Altar der k Madonna degli Angeli) aus der Werkstatt des *Formigine* können l mit den oben genannten florentinischen keinen Vergleich aushalten. Überhaupt steht in Bologna die Reliefschnitzerei durchgängig tiefer als die eingelegte Arbeit.

In Parma hat der Dom noch ein halbgotisches Stuhlwerk von m 1473, von einem Mitgliede der als Intarsiatoren bekannten und vielbeschäftigten Künstlerfamilie *Canozzi* aus Lendinara, *Cristoforo da Lendinara* († 1491; von seinem Sohne *Bernardino* stammt das Gestühl aus dem Baptisterium [1494], jetzt im Museo d'Antichità). n Dieser harmlose Meister fand einen Verehrer und Nachahmer („Cultor") in *Lucchino Bianco* von Parma, welcher den Schrank des Vorstehers der Opera in der Sakristei schnitzte (1491). Das o Getäfel derselben auch von *Cristoforo* und seinem Sohne *Bernardo* p (seit 1487). — Weit prächtiger sind die Chorstühle von S. Giovanni, q als deren Verfertiger *Zucchi* und *Testa* genannt werden (1512—38).

In der Anordnung halbrunder Muſcheln oben, in der Behandlung der Reliefarabesken, in den zu Drachen belebten und durchbrochenen Seitenſtützen haben dieſe vorzüglichen Arbeiten etwas mit dem Geſtühle in Genua gemein; in den höchſt ſaubern Intarſien der Rücklehnen, welche lauter bauliche Anſichten von originellſter Renaiſſance darſtellen, ſind ſie von einzigem Werte. (Vgl. S. 118 h.)

Gute Rahmen dieſes Stiles um die Bilder in der 1. und 2. Ka-
a pelle rechts in S. Giovanni und in der Galerie. Wie Correggio und ſeine Schule einrahmte, zeigt der jüngſt der Madonna della Scodella zurückgegebene Originalrahmen, wie auch der die Kopie
b der „heil. Nacht" in S. Proſpero zu Reggio umſchließende; außer-
c dem z. B. auch der um das 1. Bild rechts in S. Sepolcro (eine h. Familie von *Gir. Mazzola*), wo ſich auch eine der ſtattlichſten
d Barockdecken mit herabhängendem Zapfenwerk und gewaltigen Konſolen befindet.

e Von Türen iſt die mittlere des Domes vorzüglich ſchön, auch
f die zu beiden Seiten und die etwas ſtrengern des Battiſtero, ſämtlich von *Lucchino Bianco*, die erſte bez. und datiert 1494 (erneuert).

g In Modena enthält der Dom ein Stuhlwerk, das, dem des Domes von Parma ähnlich, von *Criſt. Lendinara* 1465 verfertigt iſt.
h Von ihm auch die grandioſen Intarſiatafeln der Sakriſtei. In S.
i Proſpero zu Reggio iſt das Chorgeſtühl von *Criſt.* und *Giuſ. Veneti da Cremona* (1540) noch im Geiſte der Frührenaiſſance, mit etwas trockenen Architekturintarſien durchgeführt.

k Das umfangreiche Stuhlwerk im Dom von Ferrara (1501—25) iſt in der Dekoration flüchtig neben den beſſern bologneſiſchen Arbeiten; die Intarſien überdies ſehr verdorben; beg. von *Bern. da Lendinara*, voll. von *Pietro Rizzardo delle Lanze* aus Carrara. —
l Ein ähnliches Stuhlwerk von demſelben (aus S. Andrea) in der Cer-
m toſa. — Spät (1555) das Geſtühl in S. Benedetto von dem Pariſer *Nicc. Sciovinus*. — Eine intereſſante Decke mit reichem Stuckfries
n im großen Saale des Pal. Schifanoja, 1467 von *Pietro Benvenuti* ent-
o worfen (vgl. S. 211 b); in einem kleineren benachbarten Saale befindet ſich eine gleichzeitige einfachere Decke mit der alten Bemalung.

p In S. Mercuriale zu Forlì das Stuhlwerk des Bergamasken *Aleſſandro de' Bigni*, von 1532; an den Rückwänden ein geſchnitzter Arabeskenfries, der an ſchöner Verteilung im Raume kaum übertroffen worden iſt, während die Intarſien (Ranken- und Tierornament) nicht zum Hervorragendſten gehören.

q Mailand beſitzt in S. Ambrogio ein Chorgeſtühl von *Giac. del Maino* u. Gen. (1469) mit ſonſt ungewohnten naturaliſtiſchen Pflanzendarſtellungen, aber auch mit Reliefs aus dem Leben des h. Ambroſius. Ferner eine ſehr reizende Nachahmung von Intarſia in

Holzmalerei: das ohne Grund dem *Luini* (neuerdings auch dem *Sodoma*) zugeſchriebene Schrankwerk der Sakriſtei von S. M. delle Grazie; die Landſchaften in den Füllungen und die Wappenſchilder bunt. Das Chorgeſtühl der Kirche (c. 1497) gehört nach der Stilanalogie mit jenem von S. Bartolommeo in Bergamo im Entwurfe wohl auch *B. Zenale*, in der Ausführung *Fra Damiano* an.

Zu den feinſten Intarſien Italiens gehört das herrliche Stuhlwerk im Chor der Certoſa bei Pavia, 1486—98 von dem Modeneſen *Bart. de' Polli*, mit Halbfiguren von Heiligen nach *Borgognones* Entwürfen ausgeführt von *Pant. de Marchi* und *Pietro da Vagliate*.

Lodi bewahrt in S. Bernardo elf Intarſiatafeln von *Fra Giovanni da Verona* (in ein barockes Geſtühl eingefügt). Die ſehr ſchöne Orgelempore der Incoronata iſt ein Werk des einheimiſchen Meiſters *Dan. Gambriano* (1507).

Cremona beſitzt im Dome das intarſiierte Chorgeſtühl von dem einheimiſchen *Gio. Maria Platina* (1482—90), von dem auch das Geſchränk der Sakriſtei in S. Abondio und das Geſtühl im Dom zu Mantua (1490). Von dem S. 235 h angeführten *Paolo Sacca* iſt das Chorgeſtühl von S. Francesco (1534) und die Tür zur Cantoria in S. Sigismondo (1536); von ſeinem Sohne *Giuſeppe* das Chorgeſtühl ebendort (1542) und das geringere von S. Pietro (1554).

In der ehemaligen Badia Morimondo bei Abbiategraſſo ein reich intarſiiertes Geſtühl von *Fr. Girolamo* aus dem Jahre 1523.

Hier finden am beſten ihre Stelle einige bedeutende Arbeiten lombardiſcher Holzſchnitzkunſt: der große, überaus prächtige Altar des h. Abbondio im Dom von Como (der 3. rechts, von 1514). Das Dekorative iſt nirgends rein, obwohl nicht geiſtlos, Statuen und Reliefs ſind z. T. ziemlich unfrei und unſicher; allein der Aufbau iſt trotz alles Reichtums klar und der Naturalismus der Darſtellungen ſchwingt ſich bisweilen zu unbefangener Schönheit auf, ſo in der würdigen Geſtalt des h. Biſchofs und in dem leonardesken Kopfe der Madonna. — Die innigſte Verwandtſchaft mit dieſem Werke zeigt der Hochaltar in S. Lorenzo zu Morbegno (Veltlin), welcher nach Entwurf *Gaud. Ferraris* von *Angelo del Maino* 1516—22 ausgeführt iſt. Stilanalogie mit dem Abbondioaltare zeigt auch die Kreuzigungsgruppe im nördlichen Querſchiff des Doms von Como. Der gleichen Epoche und Kunſtrichtung gehören an der Preſepioaltar in S. Lorenzo zu Mortara (leider durch moderne Reſtaurierung entſtellt) und die Bruchſtücke eines ähnlichen Altarwerks in der Kirche Sette Dolori zu Vigevano (fünf Szenen aus dem Marienleben und ſechs Prophetenſtatuetten). — Früher, der ausgehenden Mantegazzaſchule angehörig, iſt das große Hochrelief eines Preſepio in S. Giuſeppe zu Trognano

durch die Trefflichkeit der technischen Ausführung hervorragend, wie auch die geringere, vielfigurige Kreuzigung und Geißelung
a Christi im Kloster S. M. del Monte über Varese; ferner ein Pre-
b sepiorelief in S. M. del Paladino bei Rivalta d'Adda, bez. und dat. *Bongiov. de Lupis* 1480 (aus Lodi) und die Ancona mit
c Szenen des Marienlebens aus der Incoronata, jetzt im Museo civico zu Lodi, von *Ambr.* und *Pietro Donati*, 1495. Eine Übertragung in Plastik (mit einigen Varianten) von dem Bilde Alvise Vivarinis im Berliner Museum bietet der große Altar in S.
d Stefano zu Belluno, Madonna in trono mit sechs Heiligen in perspektivisch vertiefter Nischenumrahmung.

In dem reichen Venedig, das die Bergamasken so nahe unter der Hand hatte, ist die in Rede stehende Gattung lange nicht so vertreten, wie man erwarten sollte. Die Prachtliebe selbst verhinderte zum Teil das Aufkommen der Holzschnitzerei; statt manchen Getäfels findet man eine Bekleidung mit kostbaren Marmorarten. Die Chorstühle der Kirchen aber sind großenteils neuer.
e Noch halbgotisch sind diejenigen in S. M. dei Frari, 1468 von *Marco di Giampietro Cozzi da Vicenza* geschnitzt, mit keckem durchbrochenen Laubwerk, hohen geschwungenen Giebeln und Spitztürmchen. Die Reliefhalbfiguren der Rücklehnen sind bedeutender als die darunter befindlichen Intarsien (bauliche Ansichten u. dgl.), die von *Lorenzo da Lendinara* († 1477), einem Bruder *Cristoforos*, herrühren. Die für das Sitzen bequemen schrägen Linien der Lehnen und Sitze von eigentümlich guter architektonischer Wirkung.
f (Ganz analog das im Dom zu Spilimbergo, bez. u. dat. 1477.) — In derselben Art, nur einfacher: das Stuhlwerk in einer großen
g Nebenkapelle rechts an S. Zaccaria von *Marco* und seinem Bruder
h *Francesco* 1455—64; dasjenige im Chor von S. Stefano von demselben, nach des Meisters Tode (1485) voll. 1488. — Ein schöner ge-
i schnitzter Dogenstuhl im Tesoro der Markuskirche (um 1500).

Es folgt das Getäfel und Schrankwerk hinten in der Sakristei
k von S. Marco, seit 1450 von *Fra Sebast. Schiavone* (aus Rovigno, c. 1420—1505) und seinem Schüler *Lorenzo da Lendinara* beg., von *Bern. Ferrante* aus Bergamo fortgeführt und 1520 von *Antonio* und *Paolo da Mantova*, *Vincenzo da Verona* u. a. voll., mit geschnitzten Einfassungen und großen Intarsien; diese stellen unten das Innere der Schränke dar, oben Stadtansichten, die mit den Wundertaten des h. Markus staffiert sind; gute Kompositionen in sorgfältiger Ausführung, doch mit Fra Damianos Stuhlwerk nicht zu vergleichen. — Schöne Intarsiaarabesken der guten Zeit sieht
l man an dem Getäfel im Chor der Kirche (gegen das Schiff zu) von dem eben erwähnten *Fra Sebastiano Schiavone* (1420—1505),

dem Lehrer Fra Giovannis da Verona und Fra Damianos. Gutes Spätrenaiſſanceſtuhlwerk in S. M. della Salute. a

Mit dem Beginne der Barockzeit fanden reiche geſchnitzte Hiſtorien oder Bruſtbilder, begleitet von buntquellendem Ornament, hier einen ausgeſprochenen Vorzug. Dieſer Art iſt das Stuhlwerk des *Gaſp. Gatti* mit Reliefs, ſowie dem Leſepult des Niederländers *Alberto di Brule* im Chor von S. Giorgio Maggiore (1594—99); b das Wandgetäfel der Kapelle del Roſario in S. Giovanni e Paolo, c eine Hauptarbeit *Andrea Bruſtolons* (1662—1732), ging 1867 zu- d grunde; dasjenige in den obern Sälen der Scuola di S. Rocco von e *Giov. Marchiori* (18. Jahrh.), im Chor des Carmine, in der Sakriſtei f von S. Pietro zu Murano von *Paolo Morando* (18. Jahrh.) intereſſant wegen der Verquickung bibliſcher Reliefs mit Halbfiguren römiſcher Helden und Kaiſer. Bei großem Luxus und einer oft raffinierten Behandlung des Figürlichen iſt das Dekorative doch ohne rechte Freudigkeit, als wäre es nur eine Nebenſache.

Dafür ſind in Venedig noch eine Anzahl geſchnitzter Decken der Frührenaiſſance vorhanden, dergleichen man vielleicht ſonſt nigends beiſammen findet. Da es ſich nicht um heilige, ſondern um Palaſträume u. dgl. handelte, ſo durfte auch die Dekoration hier weniger ernſt architektoniſch, mehr reich und ſpielend verfahren. Daher überwiegt nicht die Balkenlage und Einrahmung, ſondern der Zierat; nicht die Kaſſette, ſondern die Roſette, als Schild, Blume uſw. mit der größten Pracht — in der Regel Gold auf Blau — ſtiliſiert. Zwei dergleichen finden ſich in den vom Brande des Jahres 1574 unberührt gebliebenen Zimmern des Dogen- g palaſtes (Sala de' Buſti und Camera a Letto, beide jetzt zum Muſeo archeologico gehörend); ein ſehr reicher, mit figurierten Mittelfeldern, und ein ganz vergoldeter mit Cherubim in der Akademie h (Räume des alten Kloſters der Carità). — Von Kirchendecken dieſes Stiles iſt die (beträchtlich erneuerte) in S. Michele mit quadratiſchen i Kaſſetten und die in S. M. de' Miracoli mit gemalten Kaſſetten, k ſowie die reizend dekorierte Balkendecke der Scuola degli Schiavoni l erhalten. Ein ſchönes Stück einer Holzwölbung in S. Giacomo m dall' Orio (rechtes Querſchiff).

Von Gemälderahmen iſt wohl nach den noch gotiſchen der muraneſiſchen Altarbilder (Akademie, 2. Nebenkapelle rechts an n S. Zaccaria, ſowie Pinakothek zu Bologna) als einer der ſchönſten o der ganzen Renaiſſance derjenige zu nennen, welcher das Bild Giovanni Bellinis in der Sakriſtei der Frari umgibt, von *Jac. da* p *Faenza* (1488); als Krönung Sirenen und Kandelaber. An anderen, namentlich auch an den Marmorrahmen großer Altarbilder, deren Arabesken ſonſt ſelten von beſonderem Wert ſind, bildet der Rahmen die perſpektiviſch berechnete Fortſetzung der im Bilde dargeſtellten

Architektur; man ſieht von der Niſche hinter dem Marienthrone her
die beiden (gemalten) Bogen auf die beiden plaſtiſchen Pilaſter
a zukommen. Das Altarbild Giov. Bellinis in S. Zaccaria iſt ein
b ſprechendes Beiſpiel. — Andere geringere: in den Frari, 2. Kap.
c links vom Chor, um den Johannes *Donatellos*; 3. Kap. links vom
d Chor, um das Bild des *Baſaiti.* Treffliche kleinere Rahmen um
e den *Previtali* in S, Giobbe u. a. m.

f In Padua iſt das höchſt prachtvolle Stuhlwerk im Chor von
S. Giuſtina, mit zahlloſen Hiſtorien in Relief, erſt aus der beginnenden
Barockzeit, von *Riccardo Taurino* aus Rouen 1557 nach
Modellen des ſonſt unbekannten paduaniſchen Bildhauers *Andrea*
g *Campagnola* ausgeführt; dasjenige im ehemaligen Chor der alten
Kirche (jetzt Winterchor) dagegen von früher Renaiſſance mit guten
Intarſien (Anſichten u. dgl.) von *Dom. da Piacenza* und *Franc. da*
h *Parma* (1467—77). — Der prächtige Rahmen um das Bild *Romaninos*
in der ſtädt. Galerie iſt dieſes ſchönſten Gemäldes von Padua würdig.
— Sehr große Intarſiatafeln mit Figuren von *Lorenzo di Lendinara*
i (1476) findet man in der Sakriſtei des Santo, nach Kartons von
Squarcione (ſtark verreſtauriert).

k Von Holzdecken hat die im Obergeſchoß der Scuola del Santo
köſtlich gemalte Kaſſettierungen der beſten Zeit (weiß auf blauem
Grund) von *Pier Ant. dell' Abbate* aus Modena, 1497. Er arbeitete
l auch das Chorgeſtühl auf Monte Berico bei Vicenza (1481 ff.), wovon
Überreſte in der Sakriſtei daſelbſt.

Mit Verona gelangen wir in die Gegenden, wo die größten
Virtuoſen dieſer Gattung heimiſch waren. Einiges ſehr Bedeutende
haben ſie an Ort und Stelle hinterlaſſen.

Ein beſcheidenes, aber ſehr graziöſes Stuhlwerk der Früh-
m renaiſſance findet ſich hier im Chor von S. Anaſtaſia, mit bloß
dekorativen Intarſien. Allein es verſchwindet neben den Arbeiten
des in dieſem Fache berühmten *Fra Giovanni da Verona* (1457—1525).
n In der Kirche ſeines Kloſters, S. M. in Organo, iſt von ſeiner Hand
(angeblich zeichnete er auch den Entwurf zum Turme) aus ſeinen
o letzten Jahren zunächſt der große hölzerne Kandelaber von ſchönſtem
Detailgeſchmack, doch nicht ganz glücklich komponiert; der
Tempietto am obern Teile, mit den Statuetten auf Sphinxen und
Harpyen, gibt einen unklaren Kontur. Sodann das Stuhlwerk des
p Chores (1499), im Geſchnitzten und Durchbrochenen wie in den
Intarſien (welche oben Stadtanſichten und Schrankbilder, unten
Arabesken enthalten) von gleichmäßiger Schönheit und Gediegenheit
ohne Raffinement; auch das Chorpult in echter Form erhalten.
q Ferner das Getäfel der linken Wand in der Sakriſtei, ſpäter,
r reicher, z. B. in den kandelaberähnlichen Wandſäulen ſchon ziemlich
überladen. — Neben dieſen Arbeiten des Giovanni befinden ſich

andere Stücke, nämlich die Wandſitze vor dem Hochaltare und das Getäfel der rechten Wand in der Sakriſtei, welche in der Holzarbeit nur ſchlicht, aber durch die aufgemalten Landſchaften des *Cavazzola* und *Bruſaſorci* merkwürdig ſind.

In Brescia enthält der Chor von S. Francesco ein noch halbgotiſches Stuhlwerk, mit kalligraphiſch zierlichen Intarſien ein ſehr umfangreiches Sakriſteigeſchränk derſelben Zeit und einen der prachtvollſten Gemälderahmen des ganzen Stiles um Romaninos berühmtes Bild. Ein faſt ebenſo ſchöner Rahmen in der Cappella del Corpus Domini in S. Giovanni Evang. um Civerchios Grablegung (1509, die zwei Tonſtatuen modern!), beide von *Stef. Lamberti*. — Ein treffliches Leſepult mit Intarſien, nach Zeichnungen des Romanino von *Raff. da Brescia* geſchnitzt (1509—13), im Muſeo Civico.

In Bergamo endlich iſt wenigſtens eine frühe Arbeit des *Fra Damiano* ſelbſt, wenn auch nicht mehr an ſeiner urſprünglichen Stelle (S. Domenico) erhalten: das intarſiierte Chorgeſtühl in S. Bartolommeo, nach Entwürfen von *Bramantino* (Architekturen), *B. Zenale* (Einzelgeſtalten) und *Trozo da Monza* (Hiſtorien). — Dagegen rührt das prachtvolle hintere Stuhlwerk im Chor von S. M. Maggiore, mit den geiſtvollſten Intarſien, beſtehend aus Puttenfrieſen verſchiedener Ordnung und ſehr ſchönen hiſtoriſchen und landſchaftlichen Mittelfeldern, von *G. Fr. Capodiferro* aus Lovere (1522—32), ſeinem Bruder und ſeinem Sohne *Zinnino* (1547—54), nach Entwürfen *Lor. Lottos* u. a. Maler für die Hiſtorien. Das vordere Stuhlwerk desſelben Chores wurde 1540—74 von *Giov. Belli* und ſeinen Söhnen ausgeführt; der ringsum gehende Auſſatz bildet eine leichte hölzerne Bogenhalle mit geſchnitzten Akroterien (Meerwundern, Kandelabern uſw.). Die Intarſien der Sitzrücken ſtellen kirchliche Geräte und Symbole zu Stilleben geordnet dar. Einen ſchönen Rahmen zeigt das Bild *Borgognones* in S. Spirito (2. Kap. l.). — Über die Holzdecken des Pal. Ducale zu Mantua vergl. S. 257 c.

Den Beſchluß der plaſtiſchen Dekoration machen die Schmuckſachen, Gefäße und Prachtgeräte. Bei der Koſtbarkeit ihres Materials iſt nur ein ganz kleiner Teil davon auf uns gekommen, namentlich aus dem Quattrocento: von den berühmteſten Goldſchmieden, wie *Pollaiuolo, Verrocchio, Gian Criſtoforo Romano, Caradoſſo,* iſt außer einigen kirchlichen Arbeiten (wie z. B. am Doſſale im Muſeo dell'Opera in Florenz) nichts mit Beſtimmtheit nachweisbar. Überhaupt bilden kirchliche Prachtgeräte die Mehrzahl von dem, was aus der Frührenaiſſance in dieſer Art erhalten iſt; und dieſe laſſen die italieniſche Kunſt hier nicht zu ihrem Vorteil (beſonders der deutſchen gegenüber) erſcheinen. Aus gotiſcher

a Zeit (reiche Schätze namentlich im Muſeum zu Orvieto, auch im b Dom zu Padua, Mailand uſw.) übernimmt die Renaiſſance, die an den gotiſchen Schmuckformen noch ziemlich lange feſthält (ſelbſt in Florenz), ein falſches Streben nach Monumentalität, das in Verbindung mit dem Reichtum und der Kleinheit der Ornamente meiſt einen ungünſtigen, vielfach kleinlichen Eindruck macht. Die Altarvorſätze werden als Faſſaden, die Räuchergefäße uſw. als Türme oder dgl. entworfen. Man wird die Wirkung ſolcher Gefäße am beſten in einer ſo reichen Schatzkammer wie der des Domes zu Padua beurteilen können.

Erſt gegen Ende des 15. Jahrh. in der Beſchäftigung für private Bedürfniſſe macht ſich die Goldſchmiedekunſt frei von dieſen Traditionen und Vorurteilen; nicht am wenigſten auch dadurch, daß neben den Edelmetallen die B r o n z e als Material zur Herſtellung von Gefäßen und Geräten aller Art eine beſondere Bedeutung gewinnt. Die künſtleriſche Ausgeſtaltung der mancherlei Gebrauchsgegenſtände: der Käſtchen, Tintenfäſſer, Leuchter, Lampen, Glocken, Kußtäfelchen, Hutagraffen, Schwert- und Meſſergriffe u. dgl. m., wird ein Bedürfnis der Reichen; wer ſie nicht in Gold und Silber oder edlem Geſtein beſitzen konnte, ließ ſie ſich in Bronze herſtellen. Die Gießhütten Paduas, namentlich die des *A. Riccio,* welche an den reichen Venezianern wie an den kunſtſinnigen Fürſten von Mantua und Ferrara willige Abnehmer fanden, haben die reichſte Tätigkeit nach dieſer Richtung entfaltet und Treffliches in Fülle und größter Mannigfaltigkeit geleiſtet. Das Muſeo Nazionale in Florenz, das Muſeo Poldi und das Muſeo artiſtico in Mailand, das Muſeo Correr in Venedig, die Muſeen in Brescia, Modena, Bologna, Padua, Neapel u. a. Sammlungen bewahren noch manche Stücke der Art, wenn auch die Mehrzahl ins Ausland gewandert iſt. (Die zahlreichen Bronzetäfelchen mit figürlichen Darſtellungen c aller Art, die ſog. P l a k e t t e n, von denen noch bei der Skulptur zu reden iſt, ſind Einſätze von ſolchen Geräten. Hauptſammlungen im Muſeo Nazionale zu Florenz und Neapel, im Muſeo Eſtenſe zu Modena, im Muſeo Correr und im Dogenpalaſt zu Venedig.)

Für das 16. Jahrh. pflegte bei den meiſten ſolcher Arbeiten der Name e i n e s Künſtlers, des durch ſeine Selbſtbiographie weltbekannten *Benvenuto Cellini* (1500—72), genannt zu werden. Sehr mit Unrecht, da von Benvenuto nur ſehr weniges noch nachweisbar iſt und dies für den Stil der Arbeiten dieſer Zeit keineswegs ſo maßgebend war, wie man annahm. Nachweislich wird in Italien kaum irgend etwas als Arbeit des Benvenuto bezeichnet werden können. Indes ergibt ſich ein Bild des unter dem Kollektivnamen „Cellini" verſtandenen Stiles aus den Vaſen, Schalen und anderen d Schmuckgegenſtänden, welche (nebſt neueren) in den Uffizien

(Zimmer der „Gemme“) und in der Argenteria des Pal. Pitti auf- a
geſtellt ſind; einiges findet ſich auch in der Galerie des Pal. Pitti b
(Durchgang zu den hintern Zimmern); dann im Muſeum von Neapel c
(Saal der Byzantiner und Altflorentiner), ſowie zerſtreut a. a. O.
Manches von dieſen Prachtgegenſtänden iſt auch älter als Benvenuto
oder ſonſt von ſeiner Art unabhängig. (Von beſonderem Intereſſe
die reiche Sammlung von Zeichnungen zu ſolchen Prachtgeräten in
den Uffizien.) d

Das gegebene Motiv war in der Regel: irgend ein koſtbares Mineral, hauptſächlich Achate, Jaspen, Lapislazuli, auch wohl ſchöne Glasflüſſe in mehr oder weniger freier, ſelbſt phantaſtiſcher Form zum Gefäße zu bilden und mit Henkeln, Fuß, Rand, Deckelgriff uſw. von Gold mit Email oder Edelſteinen zu verſehen; oder man faßte eine Vaſe von Bergkriſtall mit eingeſchliffenen Ornamenten oder Geſchichten auf dieſelbe Weiſe ein; Seemuſcheln u. dgl. erhielten meiſt einen geringern Schmuck. Außerdem noch hier und da ganz metallene Goldſchmiedearbeit dieſer Zeit mit Email und Edelſteinen. — Aus dem Quattrocento ſind zerſtreut zwiſchen den prächtigen Arbeiten ſpäterer Zeit noch einzelne ſehr vornehme größere Gefäße des Mediceerſchatzes erhalten; meiſt aus tief geſtimmten Halbedelſteinen (z. T. römiſcher Herkunft) in ſchlichter, wirkungsvoller, meiſt noch gotiſcher Faſſung mit eingeſchliffenen Initialen der Beſteller.

In dem vegetabiliſchen Ornament, in der Bildung der Arabeske darf man hier wohl nirgends mehr die unabhängige, elaſtiſche Schönheit der früheren Renaiſſance ſuchen; allein innerhalb der Grenzen der Gattung hätte dieſe wohl überhaupt kaum eine Stelle gefunden. Das Weſentliche iſt der vollkommene Einklang der reichen Formen und der Farben, der Gefäßprofile und der Einfaſſungen und Zutaten, der hier erreicht iſt; allerdings ſcheinbar nur ein konventioneller Einklang, der aber gleichwohl klaſſiſche Gültigkeit erlangt hat. Koſtbare Steinarten, bei deren Bildung der Künſtler ſchon auf die Form des eben vorhandenen Stückes Rückſicht nehmen, und die er zu irgend einem Phantaſiemotiv verarbeiten mußte, geſtatteten in der goldenen Einfaſſung nichts ſtreng Architektoniſches, auch keinen zu großen plaſtiſchen Reichtum, ſondern verlangten gerade die delikaten Henkel, Ränder uſw. von Gold und Email, welche wir hier ſehen. Und zwar wechſelt insgemein flacheres Email auf Gold mit Reliefornamenten rings um die Edelſteine. In den Farben iſt mit feinſtem Sinn das Richtige getroffen: zu Lapislazuli u. dgl. eine Einfaſſung von Gold und Perlen; zu rotbraunem Achat eine Einfaſſung von weißen Emailzieraten und Diamanten auf ſchwarzem Grunde uſw. Eine Hauptkonſequenz der freien Gefäßform aber war die phantaſtiſche

(und doch noch nicht fratzenhafte) Ausbildung einzelner Teile der Einfaſſung zu Masken, Nymphen, Drachen, Tierköpfen u. dgl., und hier ſcheint Benvenuto vorzüglich in ſeinem Elemente geweſen zu ſein. Statt der reinen Arabeske gab er Leben und Beweglichkeit.

Von den geſchliffenen Kriſtallſachen iſt einiges bloß ornamentiſtiſcher Art, wie z. B. die herrlich mit Gold und Rot emaillierte a Deckelſchale in den Uffizien (mit den verſchlungenen Buchſtaben H und D, Henry II. und Diane de Poitiers), das Bedeutendſte aber b figuriert; ſo (ebenda) eine Art von Trajanſäule mit reicher Baſis, c zwei Schalen mit Nereidenzügen, eine Flaſche mit Bacchanal uſw.

Außerdem befindet ſich hier ein berühmtes Denkmal: das Käſt-d chen Clemens' VII. mit den in den Kriſtall geſchliffenen Paſſionsgeſchichten des *Valerio Belli Vicentino* (1468—1546). Wie die Robbia, ſo iſt Valerio durch ſeinen Stoff zu großer Einfachheit der Darſtellung genötigt worden; man glaubt eines der reinſten Denkmäler damaliger Skulptur vor ſich zu ſehen, während ſich bei näherer Prüfung der ſchwer erkennbaren Kompoſitionen ein nüchterner Klaſſizismus bemerkbar macht.

e Anders das farneſiſche Käſtchen im Muſeum von Neapel (1540 bis 1547), eine gemeinſame Arbeit des florentiner Goldſchmiedes *Manno di Baſtiano Sbarri* (ca. 1500—70) und des Gemmenſchneiders *Giov. Bernardi* aus Caſtel Bologneſe (1495—1555), an dem die reiche Metalleinfaſſung das Übergewicht hat über die Kriſtallſchliffe (Jagden, Taten des Herkules uſw.). Als dekoratives Ganzes einzig in ſeiner Art, iſt es im einzelnen bei trefflicher Arbeit doch minder erfreulich als das ebengenannte. Von *Manno* außerdem im Schatz f von St. Peter zwei Leuchter und die Silberſtatuen der hh. Petrus und Paulus (1550). Von *Bernardi* im Verein mit dem Goldſchmied *Jac. del Duca Ciciliano* iſt das nach einer Zeichnung *Michel-g angelos* für S. M. degli Angeli in Rom beſtimmte Ciborium in Geſtalt eines achteckigen Tempels im Muſeum zu Neapel (1545). Der Goldſchmied *Ant. Gentili* (1519—1609) von Faenza arbeitete h im Auftrage des Kardinals Farneſe 1580 das Kreuz und zwei der Leuchter, die bei feierlichen Zeremonien den Hochaltar von St. Peter ſchmücken (ſonſt in der Sakriſtei aufbewahrt, die andern vier erſt unter Urban VIII. dazugearbeitet).

Leider iſt von den erzgegoſſenen Prunkgegenſtänden, nach welchen Benvenutos Lebensbeſchreibung die Luſt rege macht, nichts Sicheres mehr erhalten. — Die, welche bald nach ihm kamen, erbten das feine Gleichgewicht ſeiner Behandlung nicht, wurden auch wohl der ſinnloſen ſpätmediceiſchen Liebhaberei für das Seltene und Schwierige untertan. (Apoſtelſtatuetten von koſtbaren Steinen; i Exvotorelief Coſimos II. in den Uffizien.) — Von dieſer Sinnesweiſe ſonſt kunſtverdienter Regenten iſt dann die florentiniſche

Moſaiktechnik in „harten Steinen“ (pietre dure) ein unvergänglich
zu nennendes Denkmal. Wir dürfen die unglaublich koſtſpieligen
Arbeiten dieſer Fabrik aus dem 17. und 18. Jahrh. übergehen, da
der ſelbſtändige und eigentümliche künſtleriſche Zug darin ungemein
ſchwach iſt. Das Beſte ſind vielleicht einzelne Tiſchplatten
mit Ornamenten auf ſchwarzem Grunde; von Arbeiten größern
Maßſtabes nennen wir bei dieſem Anlaß die Reliefverzierungen
von feinen Steinen in der Madonnenkapelle der Annunziata, die a
Wappen in der Capp. Medicea an S. Lorenzo und das Chorge- b
länder im Dom von Piſa. c

Das römiſche Moſaik, welches nicht auf dem prinzipiellen Luxus
harter Steine, ſondern auf der mittelalterlichen Glaspaſte beruhte
und eine natürliche Fortſetzung des alten, nie ganz vergeſſenen
Kirchenmoſaiks war, konnte denn auch bis auf unſer Jahrhundert
ganz andere Dienſte leiſten. Zur Zeit des Maratta, unter Leitung
der *Criſtofani,* gab es die größten modernen Altarbilder mit der
Wirkung des Originals wieder. (Altäre von St. Peter.) d

Einen Übergang von der plaſtiſchen Dekoration zur gemalten
bilden u. a. die ſog. Majoliken. Majolikaſcheiben, ſog. Bacini,
finden ſich ſchon an manchen mittelalterlichen Bauten in den Frieſen
und an den Türmen als Schmuck angebracht, ſo an S. M. in Piazza e
zu Ancona, S. Francesco zu Bologna, S. Ambrogio und S. Euſtor- f
gio zu Mailand, S. Pietro in Ciel d’Oro zu Pavia, S. Cecilia und g
S. Pietro in Grado in Piſa, an einigen Kirchen in Lucca, namentlich h
ſehr zahlreich (25) und zu ſymmetriſchen Figuren disponiert an der
Faſſade des Domes von S. Miniato al Tedesco. (An der Kanzel i
von S. Giovanni in Ravello ſind zu Ende des 12. Jahrh. die Innen- k
ſtücke perſiſcher Fayenceſchalen als Mittelſtücke des Moſaikſchmuckes
benutzt.) Neuere Ausgrabungen haben erwieſen, daß an vielen
Orten Italiens ſeit dem 13. Jahrh. und wohl ſchon früher derbe,
aber in der Farbe oft feine, von orientaliſchen Vorbildern beeinflußte
Majoliken verfertigt wurden. Sodann wurde die Majolika
in der Schule der Robbia auch zu elegantem Kaſſettenwerk
an kleineren Decken und Gewölben, wie zu Fußböden (ſ. w. unten)
verwandt. Die hauptſächlichſten der davon erhaltenen Beiſpiele
am Tabernakel in S. Miniato und an der Vorhalle der Capp. l
Pazzi in Florenz, an der Vorhalle des Domes zu Piſtoja, an den m
zwei Sacellen in der Kirche zu Impruneta bei Florenz. Die Ge- n
fäße der Robbia beſchränken ſich auf die ſehr geſchmackvollen,
mit Gold gehöhten blauen Prunkvaſen. Die glaſierten Geſchirre
aus der 2. Hälfte des 15. und vom Anfang des 16. Jahrh. endlich
wurden in den Fabriken von Florenz, Faenza, Caffagiolo, Siena,
Deruta, Gubbio (*Maeſtro Giorgio*), Peſaro, Urbino, Padua, Venedig,

während der 2. Hälfte des 16. Jahrh. hauptsächlich in Urbino und Castel Durante im Herzogtum Urbino angefertigt. Die größere Zahl der besten Geschirre befindet sich im Ausland; in Italien be-
a wahren z. B. das Museum von Neapel, die Villa Albani bei Rom,
b der erzbischöfliche Palast in Loreto (aus der alten Apotheke) noch größere Sammlungen; hervorragendere Stücke besitzen u. a. das
c Museo Nazionale zu Florenz, die Museen zu Arezzo und Faenza,
d das Municipio in Pesaro, Museo Civico in Bologna, Museo Correr
e in Venedig. Im Museum von Neapel ist besonders das einfach
f prächtige Service des Kardinals Alessandro Farnese (blau mit aufgemalten Goldornamenten) zu beachten.

Es sind fast die Farben der Robbia (s. u. Skulptur), gelb, grün, blau, violett, neben einem prächtigen Braunrot, auf welche sich die Majolikenmaler beschränken mußten; in diese trugen sie Geschichten und Ornamente über, erstere großenteils nach Kompositionen der römischen Schule, auch *Raffaels* selbst. (Einer der Urbinaten dieses Kunstzweiges hieß *Raffaele Ciarla,* was Spätere unrichtig auf Raffael selbst verstanden.) Auch *Giov. Batt. Franco* lieferte viele Zeichnungen. Unseres Erachtens ist indes das Ornamentale bei weitem das Wichtigere, sowohl die kecke plastische Bildung des Gefäßes selbst mit Tierfüßen, Fruchtschnüren, Muschelprofilen usw., als die aufgemalten Zieraten. Für die letztern war die Beschränkung in den Farben offenbar eine jener wohltätigen Schranken, welche das Entstehen eines festen und sichern Stiles begünstigen. Das schon etwas vorgerückte 16. Jahrh. verrät sich allerdings in einzelnen barocken Formen, allein im ganzen und namentlich in den frühen Arbeiten ist das Ornament doch vom Besten dieser Zeit (zumal wo es zart und dünn auf einem vorherrschenden weißen Grunde steht).

Was gibt diesen einfachen Geschirren einen solchen Wert? Die Majoliken sind eben keine Fabrikate, sondern Handarbeit, aus einer Zeit allverbreiteten Formgefühls; in jeder Scherbe lebt ein Funke persönlicher Teilnahme und Anstrengung. Sodann sind sie wirkliche Gefäße; das Schreibzeug (es gibt deren sehr schöne) will keinen Altar, die Butterbüchse kein Grabdenkmal vorstellen. Der größte Teil der reicheren Stücke war jedoch von vornherein nur zur Dekoration bestimmt.

Zum Schlusse muß hier noch von der gemalten Dekoration und von ihren wichtigsten Leistungen die Rede sein.

Die Gattung als solche ruht hauptsächlich auf den Schultern einiger großen Historienmaler, deren Sache sie auch in Zukunft sein und immer wieder werden wird. Alle bloßen Dekoratoren, welches auch ihr Schick und ihre Keckheit sein möge, können sie

auf die Länge nicht fördern, ja nicht einmal auf der Höhe halten; von Zeit zu Zeit muß der Historienmaler im Einklang mit dem Architekten die Richtung im großen angeben. Die Gattung ist entstanden als Einfassung um historische Fresken, als deren Begrenzung im baulichen Raume. Schon die Malerei des 14. Jahrh. hatte gerade diese Arabesken sehr schön in ihrer Art ausgebildet und mit Polygonen, Medaillons u. dgl. unterbrochen, aus welchen Halbfiguren (Propheten, Sibyllen u. dgl. s. oben S. 68) hervorschauen. Die meisten der unten zu nennenden Fresken dieser Zeit sind so umgeben. Das 15. Jahrh. konnte eine solche Einfassung noch viel weniger entbehren; wie der Prachtrahmen für das Tafelbild, so war die Wandarabeske für das Fresko nichts anderes als die notwendige Form, in welcher der überreiche Lebensinhalt des Gemäldes harmonisch auszuklingen strebte. Außerdem aber wurde sie auch zur bloßen Dekoration von Bauteilen nicht selten angewandt.

Sie will während des 15. Jahrh. meist noch die Architektur und Skulptur nachahmen; daher ihre Einfarbigkeit, grau in grau, braun in braun usw. etwa mit einzelnen aufgesetzten Goldverzierungen; auch wiederholt sie die uns vom Marmor her bekannten Motive, nur reicher und mit stärkerem Aufwand figürlicher Zutaten. In letztern scheute man sich auch an der heiligsten Stätte nicht vor der antiken Mythologie. Wo der Raum es zuließ, wurden über Gesimsen und Postamenten noch allegorische Figuren, Putten u. dgl. meist in derselben Farbe hingemalt. — An den gewölbten Decken aber, und bald auch an den Wandpfeilern usw., versuchte man gegen Ende des Jahrhunderts reichere Farben, z. B. Gold auf Blau, und kolorierte endlich die einzelnen Gegenstände teils nach dem Leben, teils konventionell. Einzelne Künstler setzten auch die Zieraten plastisch in Stuck auf. Bisweilen wird sogar die Wirkung der Fresken durch eine so reiche und bunte Einfassung beeinträchtigt. — Unterhalb der Fresken wird zuweilen der Wandsockel mit Teppichmustern verziert (z. B. Sixtinische Kapelle zu Rom); wie sie auch sonst an Wandfüllungen als Ersatz wirklicher Teppiche vorkommen (die bei Festen darüber gehängt wurden), so in der Sala de' Gigli im Pal. Vecchio zu Florenz.

Abgesehen von den in den Bildern selbst und zwar sehr reichlich (S. 117 ff.) dargestellten Architekturen gibt die Einfassung von *Filippo Lippis* Fresken im Dom von Prato eines der frühern Beispiele der Gattung; ebenso die Einrahmungen des *Benozzo Gozzoli* im Camposanto zu Pisa. *Domenico Ghirlandajo* ist hierin meist sehr mäßig, *Filippino Lippi* in den Fresken der Kap. Strozzi in S. M. Novella zu Florenz und in der Kap. Caraffa in der Minerva zu Rom dagegen schon viel reicher, und die peruginische Schule

a b c d

geht vollends oft über das Maß hinaus. Von *Pinturicchio* ſind faſt alle frühen Fresken reich mit gemalten Pilaſtern, Geſimſen
a uſw. verziert (Sixtina 1481—83, Kap. in Araceli 1484; 3. und 4.
b Kap. rechts in S. M. del popolo, 1485—89; Reſte der Decken-
c malereien an der jetzigen Galleria delle Statue im Vatican 1487;
d die zwei geſchmackvollen Decken im Pal. dei Penitenzieri [an einer Deckenkonſole dat. 1490] — alles noch unvermiſchte Repräſentanten des Quattrocentodekorationsſtils).

Pinturicchio fällt aber auch die Einführung der ſog. „Grotesken" in die Renaiſſancedekoration zu. Ihr früheſtes Denkmal iſt das
e Appartamento Borgia im Vatikan, 1493—95, das wohlerhaltene, überaus reiche Muſterſtück der farbenkräftigen, phantaſtiſch heitern, vorerſt noch beſchränkt antikiſierenden Dekoration, wie ſie ſich weiter um die Wende des Jahrhunderts ausbildete, ehe mit der Entdeckung der Titusthermen zu Beginn des Cinquecento der durchaus auf die Nachahmung der Antike baſierte „Loggienſtil" ſie verdrängte. (Die von Pinturicchio 1496—98 vorgenommene De-
f koration des Torrione und einiger obern Gemächer in der Engelsburg iſt untergegangen.) Selbſtverſtändlich konnten beide Stile, — jener der Frührenaiſſance, der noch nach plaſtiſchen Geſetzen dekoriert, und der der Grotesken, der ſeine Gebilde nicht organiſch, ſondern nur im ſchönen Scheine aufbaut, — ſich nicht plötzlich ablöſen; und ſo ſehen wir Elemente des erſteren nicht nur in der Dekoration des Appartamento Borgia, ſondern auch noch in ſpäteren Schöpfungen Pinturicchios, — der phantaſievollen Umrahmung
g ſeiner Deckenmalereien im Chor von S. M. del Popolo (erſt 1505
h bis 1509) und in der 3. Kapelle rechts ebendort (um 1504—7) — in Anwendung. Ähnlich ſeine am Ausgange des Quattrocento entſtandene Ausſchmückung mehrerer Zimmer im Erdgeſchoß des Pal.
i Colonna: heidniſche und chriſtliche Szenen in Zwickeln und Lünetten teils auf hellblauem, teils auf moſaiziertem Goldgrund, in Chiaroscuro mit reicher Stuckornamentumrahmung.

Außerhalb Roms begegnet uns der neue Groteskenſtil in drei bedeutenden faſt gleichzeitigen Beiſpielen: *Peruginos* Fresken im
k Cambio zu Perugia (1499—1500), ein Kompromiß zwiſchen der bisherigen Ornamentbildung des Meiſters und der willkürlichen neuen Methode, der noch den Mangel organiſcher Aſſimilation verrät; *Signorellis* ornamentale Wandbekleidungen unter den Fresken
l der Kapelle S. Brizio im Dom zu Orvieto, worin der Meiſter ein tiefes Gefühl für den Wert der Gattung offenbart. Er wollte in den kleinen Szenen der Medaillons mythologiſche und danteske Gegenbilder zu ſeinen Weltgerichtsfresken geben. Kein Maler des ſpäten Italiens hat wohl die Sache ſo ernſt genommen; allein da er daneben in den Füllungsfeldern die tollſte Groteskenwirt-

ſchaft ausbreitet, gerät der Ernſt des Quattrocentiſten in Widerſpruch mit der Ausgelaſſenheit der neuen Zierweiſe. *Pinturicchio* dagegen ſetzt ſich in ſeiner Decke der Libreria des Doms von Siena a (1502—3) über den Konflikt beider Zierweiſen leicht hinweg, indem er ſie in gar keinen Zuſammenhang mit den hiſtoriſchen Wandbildern bringt. Als Ganzes verrät ſeine Leiſtung durch die Berechnung der Farbenwirkung den Einfluß antiker Innendekorationen und eine ſtaunenerregende Vertrautheit mit dem Material.

Peruginer und Sieneſen haben auch die Einteilung und Verzierung der Decken in zwei vatikaniſchen Zimmern zu verantworten. In der Stanza dell' Incendio ließ Raffael die Arbeiten b ſeines Lehrers ganz, in der Camera della Segnatura und wohl c auch in der Sala dell' Eliodoro von den Malereien *Sodomas* einen d Reſt und die Geſamtanordnung beſtehen. — Die ſchönſte Leiſtung des frühern Stils vielleicht: *Peruzzis* Decke im Galatheaſaale der Farneſina zu Rom. e

Im 16. Jahrh. dauert der bisherige Stil außerhalb Roms noch einige Zeit fort. So z. B. in *Franciabigios* Einfaſſungen um die Malereien A. del Sartos im Scalzo zu Florenz. — *Ridolfo Ghirlandajos* gemalte Ornamente in der Sala de' Gigli und in der Kap. f g S. Bernardo des Palazzo Vecchio ſind in dieſer Art mittelmäßig, h zumal die letztern, wo die figurierten und die ornamentierten Felder einander ganz gleichartig ſind (Grau auf Gold). — Beſonders zierlich und mit großer Abſicht behandelt ſind die Einfaſſungen der Fresken *A. Aſpertinis* in S. Frediano zu Lucca (links). i

Es iſt ſchwer, in dieſer Gattung die Grenzen der Dekoration ſcharf zu beſtimmen. Neben der bloß einfaſſenden Arabeskenmalerei tritt, wie man ſieht, hauptſächlich an den Gewölben eine d e k o r i e r e n d e Malerei auf, deren Inhalt, abgeſehen von einzelnen örtlichen oder allgemein ſymboliſchen Beziehungen, ein weſentlich freier iſt. Der kirchliche Bilderkreis nämlich, welcher ſich zur Zeit der Giottesken auch über die Gewölbe erſtreckt hatte, verliert ſeinen Alleinwert; neutrale, bloß für das Auge angenehme Figuren und Szenen, Reminiszenzen aus der alten Mythe und Geſchichte nehmen ſelbſt an geweihter Stätte ſeine Stelle wenigſtens teilweiſe ein. Es iſt das Weſen der Renaiſſance, dem Schönen, Lebendigen und Charaktervollen, auch wenn es beziehungslos iſt, den Vorzug zu geben.

Beträchtlich größer als in Mittelitalien war der Aufſchwung der gemalten Dekoration in Oberitalien, deſſen Backſteinbau gewiſſermaßen darauf als auf einen Erſatz für die mangelnden Quader angewieſen war. Zudem hatte hier die am meiſten dekorativ geſinnte Schule, die von Padua, ihren Sitz. Erhalten iſt weniger, als

man erwarten möchte, aber doch wenigſtens ein wichtiges und umfaſſendes Beiſpiel.

a Als in den Eremitani zu Padua eine gotiſche Kapelle von der gewöhnlichen Form (eines Quadrates und eines polygonen Ausbaues) durch die Schüler des Squarcione, vorzüglich durch den großen *Andrea Mantegna,* mit den Geſchichten des heiligen Jacobus und Chriſtophorus ausgemalt wurde, erhielt ſie auch in den einfaſſenden und bloß baulichen Teilen einen Schmuck, der in der Art dieſer Zeit klaſſiſch heißen kann. Die je ſechs Bilder der beiden Seitenwände erhielten zunächſt gemalte Rahmen grau in grau mit Fruchtſchnüren, Köpfen uſw.; über dieſen hängen oben prachtvolle farbige Fruchtſchnüre herunter, an welchen Putten herumklettern. Von den dunkelblauen Gewölben heben ſich die Rippen als grüne Laubwulſte mit grauen Arabesken eingefaßt ab; im Polygon ſchwingt ſich von Rippe zu Rippe die reichſte Fruchtſchnur mit weißen Bändern; im Quadrat umgeben ähnliche Fruchtſchnüre die Medaillons mit den Evangeliſten auf Goldgrund. Der übrige blaue Raum dient als Hintergrund für die Geſtalten des Gott-Vater, einiger Apoſtel und (im Quadrat) rotgeflügelter Putten mit Spruchbändern. (Alles ſo weit erhalten, daß man ſich den Eindruck des Ganzen herſtellen kann.) — Mantegnas Camera d. Spoſi im Caſtello zu Mantua ſ. unter Malerei.

Ungleich tiefer ſteht bei aller Pracht und Zierlichkeit die Dekoration der Capp. S. Biagio (links am Ende des Seitenſchiffes) in b SS. Nazzaro e Celſo zu Verona, ein frühes Werk (1497—99) des in der Folge als Architekt berühmten *Giov. Maria Falconetto.* (Auch das Figürliche z. T. von ihm, z. T. von *B. Montagna.*) Weder in dem viereckigen Unterbaue und dem polygonen Ausbaue, noch in der Kuppel folgt Einfarbiges, Mehrfarbiges, Goldfarbiges mit der rechten Konſequenz aufeinander; aber die Detailwirkung iſt noch in dem kläglichen Zuſtande des Ganzen eine ſehr angenehme. In der Kuppel zwei Kreiſe Kaſſetten für Engelgeſtalten; der Zylinder mit ſteinfarbener Pilaſterſtellung für Heilige; der Fries darunter ein Nereidenzug auf farbigem Grunde; an den Zwickeln die farbigen Evangeliſten zwiſchen ſteinfarbenen ſcheinbaren Reliefs uſw. c In der Kirche ſelbſt eine Auswahl von guten gemalten Arabesken für ſchmale Wandſtreifen (Füllungen an den Pfeilern zwiſchen den Seitenaltären); Fruchtſchnüre mit und ohne Putten, goldene Kandelaber, Ziergeräte aller Art uſw. auf dunklem Grunde. — Falco-d netto hat auch die Seitenſchiffswände des Domes von Verona 1503 mit dekorativen Fresken geſchmückt, die nicht gewöhnlichen Sinn für perſpektiviſche Raumgliederung bekunden und in der vorwiegend architektoniſchen Konzeption die Vorliebe ihres Schöpfers

für die Baukunst, namentlich für die klassische verraten, während die sparsame Verwendung von Farbe (zumeist grau in grau) für wenig koloristische Begabung zeugt.

Den Ausgang der paduanischen Weise in die der klassischen Zeit bezeichnet dann recht schön und würdig die Gewölbeverzierung in der Sakristei von S. M. in Organo zu Verona von *Franc. Morone,* welcher wenigstens die eigentlichen Malereien geschaffen hat. a

Mit an erster Stelle unter allen farbigen Dekorationen der Renaissance steht die prächtig-einfache Ausmalung der Certosa bei Pavia, vielleicht nach *Borgognones* Angaben. Farbige Kassettierung der Gewölbefelder, perspektivische Architekturen, Kränze usw. an den Wänden bilden ein Ganzes von unvergleichlicher Schönheit. (Die Fenstereinrahmungen am rechten Querschiff z. T. von den drei Fenstern an der Südseite der Kathedrale zu Como inspiriert.) Sicher von ihm ist die Sakristeidecke in S. M. della Passione zu Mailand, um 1500—10: der Gewölbspiegel als sternbesäeter Himmel, die Kappen mit reichen Arabesken auf Goldgrund, in den Lünetten Halbfiguren von h. Mönchen, von strengem, im Kolorit fast düsterm Gesamteffekt. b c

Von lombardischen farbigen Dekorationen hervorragend: *Giov. della Chiesas* (seit 1492) Arabesken und *Callisto Piazzas* figürliche Pilaster (seit 1540) in der Incoronata zu Lodi; die edle und reiche Pfeilerbemalung in S. Maurizio zu Mailand, auch der Schule der *Piazza* von Lodi zugeschrieben; die Decke der Capp. degli Apostoli in der Madonna zu Saronno um 1528 von *Bern. Luini:* im Scheitel ein Rund mit perspektivischer Attrappe à la Mantegna, an den Leibungen der Tonne Engel mit den Leidenswerkzeugen, alles von reichen Goldarabesken auf blauem Grunde umrahmt. Weniger reich, aber von reinem Stil die Deckenmalereien des ehemaligen Refektoriums von S. M. della Pace in Mailand um 1500. — Leonardos Decken im Sforza-Kastell s. unter Malerei. d e f g

In einem Privathause zu Bergamo (an der Via Colleoni unweit der Piazza Garibaldi) ist noch eine gewölbte Zimmerdecke (volta a specchio) aus der Zeit des ehemaligen Eigentümers, nämlich des Condottiere Colleoni, leidlich gut erhalten: in der Mitte ein segnender Gott-Vater; an den Gewölbezwickeln Rundbilder (Halbfiguren der Apostel), getragen von einfarbigen nackten Gestalten; in den Lünetten etwas größere Rundbilder (meist Porträts), alles etwa von mittelguten mailändischen Händen (Paxino da Nova) um 1470. Als vermutlicher Empfangsraum des angesehensten Kriegsunternehmers jener Zeit wird das Zimmer damals an den Wänden wohl reiche Teppiche gehabt haben. h

Für Parma ſcheint ein im hiſtoriſchen Fache unbedeutender
Maler, *Aleſſandro Araldi* († 1528), der Hauptrepräſentant der von
Padua ausgegangenen Zierweiſe geweſen zu ſein. Von ihm iſt in
a dem Kloſter S. Paolo zu Parma, hinter dem Gemache mit den
Fresken Correggios, das Gewölbe einer Kammer mit Arabesken,
Panen, Meerwundern, kleinen Zwiſchenbildern uſw. auf blauem
Grunde ausgemalt; in den Lünetten ringsherum heilige Geſchichten.
Dieſen oder einen ähnlichen Stil zeigen nun auch die ältern Ver-
b zierungen der Pilaſter und Gewölberippen in S. Giovanni, auch
c die ſchöne moſaizierte Niſche des rechten Querſchiffes im Dom
d (mit Goldgrund). Auch in S. Siſto zu Piacenza gehört manches
an den betreffenden Bauteilen derſelben Art an. — Mit der großen
Umwälzung aber, welche *Correggio* in die Malerei jener Gegend
brachte, drang auch in dieſe Gattung ein anderer Stil ein; die
Putten (Kinderengel) verdrängen das Vegetabiliſche mehr und
mehr und füllen endlich die Pilaſter, Frieſe uſw. faſt ganz an.
Von den Schülern Correggios hat ſich *Girolamo Mazzola* durch
e die Bemalung des Gewölbes im Hauptſchiff des Domes vielleicht
einen größern Namen verdient als durch ſeine Altarbilder, und
wenn man darüber ſtreiten kann, ob die Kappen eines mittel-
alterlichen Gewölbes überhaupt bemalt werden ſollen, ſo wird man
doch zugeben, daß die Aufgabe wohl ſelten ſchöner gelöſt worden
iſt. (Farbige Medaillons mit Bruſtbildern, Putten, Fruchtkränze,
zweifarbige Einrahmungen der Gewölberippen uſw.; noch vor-
züglicher die Dekoration des Chorgewölbes, in lebhafterer Into-
f nation durchgeführt). Die neueren Malereien in S. Giovanni, haupt-
ſächlich der Fries, ſind weniger glücklich, indem hier Vollfarbiges
(Sibyllen, Putten uſw.) und Einfarbiges (heilige Geſchichten), noch
dazu von verſchiedenem Maßſtab, auf einer Fläche vereinigt ſind.
g Die Pilaſterverzierungen uſw. in der Steccata ſcheinen von ge-
ringeren Händen zu ſein, ebenſo die neueren Beſtandteile in S.
h Siſto zu Piacenza.

Ferrara hat in dieſer Beziehung einiges nicht bloß aus der
guten Zeit, ſondern auch von bekannten Künſtlern aufzuweiſen.
i Im Erdgeſchoß des erzbiſchöflichen Seminars ſind noch die grau in
grau gemalten Decken zweier Gemächer von *Garofalo* (bez. 1519)
erhalten, welche einen friſch von Rom gebrachten Schwung ver-
raten, noch nicht in der Art der Loggien, ſondern der Stanzen.
Der Stil der Ornamente iſt der Zweifarbigkeit vortrefflich und
ohne Schwere angepaßt. — Darauf folgt, ebenfalls noch vom Beſten,
k die Bemalung von S. Benedetto; außer einem durchgehenden Frieſe
mit Genien ſind vorzüglich die Tonnengewölbe mit ihren von
reichen Bändern eingefaßten Kaſſetten beachtenswert; dies alles

iſt nur grau in grau mit wenigem Goldbraun; die Farbigkeit wurde aufgeſpart für die Flachkuppel, und die figürliche Kompoſition in vollen Farben für die Hauptkuppel und die drei Halbkuppeln der Abſchlüſſe. (Dieſe von *Vincenzo Veroneſe* ausgemalt.) — Die untern Teile ſind weiß geblieben oder überweißt. — Von geradezu klaſſiſcher Einteilung und Färbung ſind zwei Decken des Pal. Scrofa- a Calcagnini von *Ercole Grandi*, die eine größere gegen die blaue Luft eine Rampe in Verkürzung zeigend, über welcher junge Leute in reicher Tracht lehnen; die andere mit zierlichen kleinen Darſtellungen in matten Farben in den Kappen und den Lünetten zwiſchen denſelben (um 1510).

Den Ausgang der Gattung in ſinnloſen Schwulſt zeigen hier die von *Girolamo da Carpi* in S. Francesco gemalten Zieraten (um b 1550, S. 168 d) und vollends diejenigen in S. Paolo (1575). c

Von den Arabesken profaner Gebäude ſind diejenigen, welche die zahlreichen Malereien *Doſſo Doſſis* und ſeiner Schule im Kaſtell d umgeben, nicht von höherer Bedeutung. Freier und angenehmer ergeht ſich dieſelbe Schule in den Deckenmalereien der ſämtlichen einigermaßen erhaltenen Räume der Palazzina (S. 170 c); der e allerdings erſt von den Loggien abgeleitete Stil offenbart hier durch den Rauch der Schmiedewerkſtatt hindurch, als welche das Gebäude jetzt dient, ſeinen unzerſtörbaren Reiz.

Von venezianiſchen Arbeiten gehört die Moſaizierung des Sakriſteigewölbes in S. Marco hierher (ſ. S. 259 d).

Die große Veränderung, welche zunächſt in Rom mit dieſem Dekorationsſtil eintritt, datiert wohl hauptſächlich von der Entdeckung der Thermen des Titus. Die Maler in Rom vom Ausgange des 15. Jahrh., insbeſondere Pinturicchio, ſowie im folgenden Jahrzehnt die raffaeliſche Kunſtgeneration lernten hier eine Menge neuen mythologiſchen und allegoriſchen Stoffes, einen neuen antiken Stil, eine neue Einteilung der baulichen Flächen und Glieder, neue Farbenwerte, eine neue Abwechslung von Stuckrelief und Zeichnung in beſtimmtem Verhältnis zu den Farben, endlich den überaus dauerhaften antiken Stuck ſelber kennen. Sie verarbeiteten dieſe Elemente auf glänzend-geniale Weiſe, ſo daß ihre Werke neben den antiken eine ganz ſelbſtändige Gültigkeit behalten.

Die Verzierung der Loggien im zweiten Stockwerke des Cor- f tile di San Damaſo im Vatikan geſchah im Auftrage des vor allem prachtliebenden Leo X. und war ſchon zu Bramantes Lebzeiten im Gange, wie die Jahreszahl 1513 in einem der Zwickel beweiſt. — *Raffaels* Verdienſt bleibt es, daß die Loggien die ſchönſte und nicht etwa bloß die prachtvollſte Halle der Welt wurden. — Hier iſt es der Mühe wert, daß ſich das Auge nach Kräften anſtrenge, um ſich alles, was noch irgend kenntlich iſt, anzueignen. Nicht

die Unbill der Witterung, ſondern der elendeſte Mutwille hat hier den größten Schaden angerichtet; es hat eiſerner Werkzeuge bedurft, um den Stuck des Giovanni da Udine von Wänden und Pfeilern abzulöſen.

Von den Gemälden wird unten die Rede ſein. Für die Ausführung des Dekorativen bediente ſich Raffael ſeit 1517 hauptſächlich des genannten *Giovanni da Udine,* eines Malers der venezianiſchen Schule. Wie viel ihm vorgezeichnet, wie viel ſeinem eigenen Ermeſſen überlaſſen wurde, iſt gänzlich unbekannt; Raffael war damals mit Aufträgen überladen, und gleichwohl muß nicht bloß die Anordnung des Ganzen, ſondern auch die Zeichnung ſehr vieler Einzelheiten von ihm herrühren. Eine genaue Rechenſchaft über ſeinen Anteil wird allerdings nie zu geben ſein. Man ſieht die Tauſende einzelner Figurenmotive durch, die alle von einem Geiſte durchdrungen und im rechten Stoffe an der rechten Stelle angebracht ſind, und fragt ſich immer von neuem, welcher Art die geiſtige Verbindung zwiſchen Raffael und ſeinen Ausarbeitern geweſen ſein möchte. Vergebens wird man ſich in andern Kunſtſchulen nach etwas Ähnlichem umſehen. Damit konnte es nicht getan ſein, daß der Meiſter ſeine Leute auf die antiken Reſte ähnlicher Art, zumal auf die Titusthermen verwies; denn ſo viele einzelne Figuren und Gruppen, ſo viel dekoratives Detail von dorther entlehnt ſein mag, ſo iſt eben die Kompoſition im ganzen eine völlig neue und originelle. Gerade das Weſentliche, die aufſteigende Pilaſterverzierung, gewährten die antiken Vorbilder nicht oder ganz anders.

Das große Geheimnis, wie das unendlich-Viele zu einem harmoniſchen Eindruck zu geſtalten ſei, iſt hier vermöge der Gliederung und Abſtufung gelöſt. Die Hauptpilaſter, die Nebenpilaſter, die Bogen, die Bänder und Geſimſe verſchiedenen Ranges erhalten jede Gattung ihr beſonderes Syſtem von Verzierung; die Architektur bleibt noch immer die Herrin des Ganzen. Was die Fenſter der Mauerſeite [1]) von Wandfläche übrig ließen, wurde durchſichtig gedacht und erhielt auf himmelblauem Grunde jene unübertrefflich ſchönen Fruchtſchnüre, in welchen der höchſte dekorative Stil ſich mit der ſchönſten Naturwahrheit verbindet, ohne daß nach einer optiſchen Illuſion geſtrebt worden wäre, die das Auge hier gar nicht begehrt. Innerhalb der viereckigen Kuppelräume iſt die Umgebung von je vier Gemälden ſehr frei und verſchiedenartig verziert, wie dies bei einer Reihenfolge iſolierter Räume angemeſſen war.

---

1) Die Malereien der blinden Fenſter ſind nicht von Giovanni: Das 5. (ſog. ſchwarze) weiſt auf Paul III. (Farneſiſche Lilien). Auch das 2., 12. und 13. zeigen Landſchaften ſpäterer Hand.

Eine Analyſe dieſes Ganzen würde ein umfangreiches Buch werden. Wie hier Stuckatur und Malerei, Figur und Ornament, die Farben der Gegenſtände und ihrer Gründe ſich zueinander verhalten (oder verhielten), davon muß das Auge ſich im Detail überzeugen. Auch die Mitwirkung der einſt glaſierten Bodenplatten (S. 222 q) iſt dabei in Erinnerung zu bringen. Wer ſich die Aufgabe ſetzt, bei jedem Beſuche des Vatikans etwa eine Abteilung des Ganzen genau durchzuſehen, der wird einen bleibenden Eindruck davontragen und vielleicht in einer Anzahl von Figuren und Gruppen die unmittelbare raffaeliſche Zeichnung erkennen. (Die Gewölbemalereien der Loggien im I. Stock ſind ganz von *Giovanni* a *da Udine;* ſie ſtellen Rebenlauben dar, mit andern Pflanzen ſchön durchflochten und mit Tieren belebt.)

Ein ähnliches dekoratives Gefühl, nur in einem andern Stoffe anders ausgeſprochen, offenbart ſich in den wenigen erhaltenen Randarabesken der raffaeliſchen Tapeten (erſte Reihe). Auch hier b nimmt man eine bedeutende Mitwirkung des *Giov. da Udine* an. Ganz kleine, iſolierte Figuren und Ornamente wären hier nicht ſchön und deutlich genug darzuſtellen, daher größere Figuren; auch bildet jedes Randbild ein Ganzes, ſowohl in dekorativer Beziehung als vermöge des durchgehenden allegoriſch-mythologiſchen Inhaltes. Das vorzüglichſte: die Parzen.

Eine weſentlich andere Aufgabe gewährte die große gewölbte Decke der Sala de'Pontefici im Appartamento Borgia. In den c daranſtoßenden Zimmern hatte Pinturicchio die Gewölbe im reichſten Stile der Frührenaiſſance verziert; ſeine Arbeit, wenn auch dekorativ von hohem Werte, erſcheint erſtaunlich unfrei, wenn man in den vordern Saal tritt, den *Giov. da Udine* und *Perin del Vaga* nach der Kompoſition des erſteren Ende 1520 zu verzieren begannen. Die Verteilung der Farbenflächen, die edle Mäßigung der Ornamente, welche an einer Decke ſo weſentlich iſt, die vortreffliche Bildung des Details geben dieſem Saale einen hohen Wert. Doch mögen auch die Figuren der Planetengottheiten noch ſo ſchön erfunden, die vier Viktorien um das päpſtliche Wappen ein noch ſo hoher Triumph figürlicher Dekoration ſein, ſo iſt gerade nichts lehrreicher als die Vergleichung dieſes Saales mit den Arbeiten, die dieſelben Meiſter nur einige Monate früher in den Loggien, ſowie in der Loggia der Villa Madama (vgl. unten), ausgeführt hatten. Obgleich auch hier Raffael keinen Pinſelſtrich getan, ſo lebte er doch noch, und das genügte, um ſeine Schüler faſt zur eigenen Höhe emporzuheben.

In den Stanzen hatte Raffael, wie geſagt, frühere Deckenverzierungen angetroffen und ganz (Stanza dell' Incendio) oder teilweiſe (Camera delle Segnatura) geſchont. Was er mit der Decke

a der Sala di Costantino vorhatte, ist unbekannt. In der Stanza d' Eliodoro suchte er durch den ziemlich einfachen blauen Teppichgrund der vier Deckenbilder den Eindruck des Leichten hervorzubringen. Auch dürfen hier die bloß architektonischen Einfassungen b der Kuppelbilder in der Capp. Chigi (S. M. del Popolo zu Rom) nicht übergangen werden. Sie sind in ihrer Einfachheit vom edelsten Dekorationsstil gerade dieser Gattung; durchweg vergoldet; zu den Mosaiken vortrefflich stimmend. — Meisterhaft hat *Giov. da* c *Udine* in der Farnesina die Festons gemalt, welche die Geschichten der Psyche einfassen.

d Endlich die Vorhalle der Villa Madama bei Rom. Die Ausführung des Gebäudes gibt die Erfindung *Rafaels* nur unvollkommen wieder. Sie soll von *Giulio Romano* herrühren, während alles Dekorative, auch in den Nebenräumen, dem *Giov. da Udine* angehört. e Namentlich in der Vorhalle (1520—25) weht der Geist der Loggien so rein und mächtig, daß Raffael, der kaum den Beginn der Arbeit erlebte, doch als der moralische Urheber erscheint; in einzelnen der eingesetzten Historien (nach Philostrat) glaubt man auch Motive seiner Erfindung zu erkennen[1]).

f Die Stuckaturen in den unteren Hallen des schönen Pal. Massimi, wahrscheinlich gleichfalls von *Giovanni da Udine,* reihen sich würdig seinen Arbeiten im Vatikan an. Ob Giovanni sie nach der Zeichnung des *B. Peruzzi* ausführte, ist ungewiß, da dieser im Jahre nach dem Beginne des Baues starb.

Was wir nun noch beizufügen haben, ist neben diesen Leistungen nur von bedingtem, immer aber noch von beträchtlichem Werte. Es handelt sich vorzüglich um gewölbte, scheinbar gewölbte oder flache Decken, denn für die Wände geschlossener Räume war jetzt in der Regel auf gewirkte Teppiche gerechnet, und die Pilaster, wo sie vorkamen, überließ man fortan fast durchgängig der Architektur. Außerdem ist bei diesem Anlaß eine besondere Gattung von Mauerdekoration im großen für offene Räume nicht zu übersehen.

Wir beginnen mit einem Gebäude, dessen einzelne verzierte Säle und Zimmer sich wohl über ein Jahrhundert verteilen; es sind Räume jedes Maßstabes, in Art und Grad des Schmuckes höchst verschieden, eine ganze Schule der Dekoration, großenteils der bessern und besten Zeit, wie sie anderswo in dieser Mannigfaltigkeit

---

* 1) In dem seit langen Jahren unzugänglichen Badezimmer des Kard. Bibiena im Vatikan war die Gesamtdekoration i. J. 1868 und 1869 im wesentlichen noch erkennbar; mehr im antiken Sinne gehalten als in den Loggien, aber von viel geringerem Werte. Die Ausführung wurde jedenfalls den schwächsten Schülern Raffaels überlassen. Die hübsche dornausziehende Venus ist nicht mehr dort; — das übrige Figürliche nach keiner Beziehung hin merkwürdig; daß die Horen Raffaels niemals hier waren, sieht man auf den ersten Blick.

— abgeſehen vom Vatikan — kaum mehr vorkommt: Palazzo di
Corte oder Pal. Ducale in Mantua, ſtückweiſe von den Gonzaga a
weiter gebaut, zum Teil durch *Giulio Romano* 1525—31. (Deſſen
dortige Fresken ſ. unten.) Von ihm iſt u. a. die ſchöne Anlage
der Sala de' Marmi, d. h. des ehemaligen Antikenſaales, völlig b
ſtuckiert und im Thermenſtile ausgemalt, mit Tonnengewölben und
mit Niſchen an den Schmalenden. In jedem Raume iſt der Schmuck
der Gewölbe oder Decken und der darunter hinlaufenden Frieſe in
Geſtaltung, Relief und Farbe proportional zum Ganzen, und dies
von den größten Sälen bis in die kleinſten Gemächer. Unter den
letztern iſt das köſtliche Camerino der Iſabella Gonzaga-Eſte mit c
ſeinem Gewölbe in feinem, goldenem Kaſſettenwerk auf blauen
Zwiſchenräumen noch aus früherer Zeit (kenntlich an dem Motto
der Fürſtin: nec spe nec metu). Von den Höfen iſt der barocke
Cortile di Cavallerizza zu beachten. (Das Ganze, in ſtarkem Ver- d
fall, offenbart ſeinen Wert erſt bei wiederholtem Beſuch, wenn die
Vergleichung der zahlreichen Räume möglich wird.)

Völlig *Giulios* Schöpfung iſt dann der vor der Stadt gelegene
Palazzo del Tè, ſeit 1525. Über die Architektur und die Fresken e
wird unten zu reden ſein; in mehr als einem Saale mag man es
bedauern, daß der Freskomaler das Übergewicht über den Deko-
rator gewann, welcher uns doch im ganzen mehr anmutet; in der
Sala de' Giganti ſind die Ecken der Wände und des Gewölbes ab- f
geſtumpft und die furchtbaren Hiſtorien rückſichtslos darüber weg-
gemalt; auch im Saale der Pſyche biegt ſich die Malerei um die g
Ecke, und das Feſtongerüſte ſteht nur loſe darin. Wo dagegen
die Dekoration ihr Recht behält, hat Giulio hier noch ſehr Gutes
geſchaffen. Wiederum iſt die Proportionalität bewundernswert,
welche zwiſchen der Größe und Bedeutung der Räume und ihrem
Schmucke herrſcht, von der wunderbaren Haupthalle gegen den h
Garten bis zu jenen zierlichen kleinen Gabinetti (eines mit acht-
ſeitiger Cupoletta, ein anderes, oblonges, mit Muſcheln in den
Ecken der Decke). In der Sala de' Cavalli (mit den Freskobildern i
der Prachtroſſe jener Stuterei, für welche das Gebäude urſprüng-
lich begonnen war) iſt auch der große, derbe Ruſtikakamin völlig
an ſeiner Stelle. Jenſeits des Gartens, hinten links, folgt dann
noch das Caſino della Grotta: eine frei im Thermenſtile verzierte
Loggia, ein Gärtchen und die Grotte ſelbſt mit ihren Nebenräumchen, k
alles winzig klein, aber eine echte Stätte der damaligen Kunſt.

So beſitzt Mantua außer den vielartigen Dekorationen des Pal.
di Corte auch das große Geſamtwerk eines einzelnen Meiſters. Für
Gewölbe- und Deckenformen, dekorative Einteilungen, Farbenwerte,
Behandlung des Stucks nach dem jedesmal richtigen Reliefgrade uſw.
(wobei namentlich die Mitwirkung *Primaticcios* in Betracht kommt,

der hier in ganz jungen Jahren ſein vielſeitiges Talent am liebenswürdigſten entfaltete) finden ſich in dieſen beiden Gebäuden, wenn auch nicht lauter klaſſiſch gültige, doch außerordentlich viele originale und ſchöne Vorbilder.

Von Raffaels ſonſtigen Schülern malte *Perin del Vaga*[1]) den Pal. a Doria in Genua aus (ſeit 1527). Das Dekorative iſt noch ſehr ſchön, aber zum Teil überzierlich und bei weitem nicht mehr in dem großen und freien Geiſte der Loggien gedacht. In der untern Halle die Flachdecke mit ſchweren, wirklichen römiſchen Geſchichten bedeckt, ſtatt des luftigen Olymps der Farneſina; in der Galleria die Gewölbeverzierungen im einzelnen überaus elegant und vom feinſten Farbenſinne beſeelt (gemalte Mittelbilder; die Eckfelder Reliefdekoration Grau auf Blau, Grau auf Gold uſw.; prächtige Motive in den Bändern), aber nicht mehr ſicher der Architektur ſubordiniert; im Saale der Giganten eine höchſt reiche und glücklich-originelle Einrahmung; in den (einzig noch ſichtbaren) neun Zimmern der Stadtſeite teils ähnliches, nur einfacheres Arabeskenwerk als Einfaſſung mythologiſcher und allegoriſcher Gegenſtände an Zwickeln und Kappen der Gewölbe, teils farbloſe Stuckaturen.[2]) Die Wände, mit der Galleria, waren ſämtlich auf Behängung mit Teppichen berechnet.

Perino fand in Genua ſelbſt eine nicht unbeträchtliche Nachfolge, die ihn aber doch nirgends erreichte und ihm nur die Effekte abſah. Das Umſtändlichſte in dieſer Art iſt die innere Dekoration des Pal. b Spinola (Salita S. Caterina Nr. 13); auch das Erdgeſchoß von Pal. c Pallavicini (Piazza Fontane amoroſe). Sonſt wiederholt ſich in den untern Hallen und an den Treppen der ältern Paläſte ein Syſtem etwas magerer Arabesken und ſparſamer Phantaſiefiguren auf weißem Grunde, wie dieſe meiſt etwas dunkeln Räume es verlangten; oft dienen die Dekorationen als Einfaſſungen um mythologiſche und hiſtoriſche Mittelbilder; anderemale herrſcht ſogar das Gemälde mehr vor, als für dieſe Räume billig wäre (namentlich mehr in hiſtoriſch-wirklicher Raumbehandlung, als die Deckenmalerei leicht verträgt).

Von den ältern und beſſern Arabesken geben folgende Gebäude in den untern Hallen, Treppen und obern Vorſälen einen Begriff: d Pal. Imperiali (Piazza Campetto); — Pal. Parodi-Lercari (jetziges e Caſino, Via Garibaldi); — Pal. Carega (jetzt Cataldi, gegenüber).

In der aus Stuckaturen und Malereien gemiſchten Gewölbe-

---

1) Von ihm Malereien nebſt den Stuckaturen des *Raff. da Montelupo* in ver- * ſchiedenen Räumen der Engelsburg. Laut Vaſari führte er in Rom eine Unzahl kleinerer dekorativer Werke jeder Gattung aus, wovon noch manches, jetzt namenlos, ** vorhanden ſein könnte. — Hübſche Treppenhalle: Via Paola Nr. 51.

2) Für die Stuckarbeit beſchäftigte Perino den *Silvio Coſini* aus Fieſole.

verzierung der Kirchen geht *Montorsoli* mit der Dekoration von a S. Matteo voran; auch hier war Perin del Vaga, speziell seine Galleria im Pal. Doria, Anhalt und Vorbild. Die schwebenden Putten, womit *Luca Cambiaso* die Felder der Nebenschiffgewölbe bemalte, sind an sich zum Teil trefflich, aber viel zu groß für die kleinen Räume, an deren Rändern sie sich bei jeder Bewegung stoßen müßten. — Eine ganz endlose Pracht von Gewölbeverzierungen und großen historischen, daher schwer lastenden und ohnedies nur improvisierten Gewölbefresken verdankt dann Genua der Künstlerfamilie der *Carloni* und ihren Nachtretern. Das Ornament ist und bleibt durchgängig um einen Grad besser als in Neapel.

Auch *Jacopo Sansovino* hat in dieser Gattung wenigstens eine wichtigere Arbeit angegeben und geleitet: die Scala d'oro im Dogen- b palast zu Venedig (1538). Als Ganzes steht diese Leistung aber wiederum eine beträchtliche Stufe tiefer als die Arbeiten des Perin del Vaga. Schon die gemeißelten Arabesken der Pilaster sind schwülstig und unrein; ebenso an den Tonnengewölben die Stuckeinfassungen des *Aless. Vittoria,* der sonst in den kleinen Relieffeldern manches Hübsche anbrachte, ebenso wie *Battista Franco* in den gemalten Feldern allegorischen und mythologischen Inhaltes. (Franco besaß gerade für solche einzelne Figuren und kleine Kompositionen von idealem Stil eine entschiedene Begabung, wie auch seine Gewölbemalereien in S. Francesco della Vigna, erste Kapelle c links, dartun.) Das Ganze ist bei blendender Pracht schon im Prinzip nicht glücklich, indem die gemalten Arabeskenfelder im Loggienstile von den nebenhergehenden Stukkaturen erdrückt werden.

Wenige Jahre vorher (1530) hatte noch die Frührenaissance mit schönen Mosaikzieraten auf Goldgrund das Gewölbe der Sakristei von S. Marco geschmückt. Einem Teppichmuster ähnlich, schlingt d sich reiches, weißes Ornament um Medaillons mit Heiligenfiguren; derber farbig sind die Ränder der Gewölbekappen verziert; in der Mitte konzentriert sich der Schmuck zur Form eines Kreuzes.

Es gibt außerdem eine von *Tiziano Minio* nach 1540 ausgeführte ganz harmonische und vorzüglich schöne Dekoration: nämlich die weiße, mäßig vergoldete Stukkatur am Gewölbe der Kapelle des e h. Antonius im Santo zu Padua (s. S. 211 a). Leicht und doch ernst, trefflich eingeteilt; leises und doch vollkommen wirksames Relief der Zieraten und des Figürlichen.

Ganz in der Nähe steht Pal. Giustiniani, dessen beide Gartenhäuser, 1524 von *Falconetto* erbaut (s. unten), eine teils stuk- f kierte, teils gemalte Dekoration — Ornamente und Figuren — enthalten, welche man ihrer Schönheit wegen von Raffael erfunden glaubte. Es ist wenigstens anzunehmen, daß Falconetto, dem die

Erfindung und z. T. auch die Ausführung des Ganzen angehört (an letzterer war auch *B. Ridolfi* aus Verona und für die Malereien *Dom. Campagnola* beteiligt), ohne Kenntnis der Loggien dieser Schöpfung nicht fähig gewesen wäre. Überreste einer ähnlichen, wenn auch weniger reichen Dekoration, die *Falconetto* zwischen 1521 und 1524 unter Mitwirkung *Danieles da Volterra* für den a malerischen Teil schuf, haben sich in der Villa Trivulzio am Salone bei Rom erhalten. Von Daniele sind außerdem in Rom noch erhalten: die Friese mit dem Triumph des Marius in der Sala di b Mario des Konservatorenpalastes, mit dem Triumph des Bacchus c im Pal. Farnese, mit der Geschichte des Fabius im Pal. Massimi, d endlich die Dekoration der oberen Hofloggia im Pal. Altemps (Lauben und Grotesken).

Giovanni da Udine selber soll in seinen alten Tagen als Glas- e maler die Fenster der Biblioteca Laurenziana in Florenz und die f des geschlossenen Ganges im dritten Hofe der Certosa mit jenen Arabesken ausgefüllt haben, welche zwar sehr hübsch und für das Tageslicht vorteilhaft, aber doch ein sehr matter Nachhall der Loggien sind, so daß man sie lieber einem andern zutrauen möchte, was auch durch die Zeit ihrer Entstehung (bis 1568, während Giovanni schon 1564 starb) wahrscheinlich wird. Sie gehören zu den letzten Glasgemälden der italienischen Kunst; auch wollen sie bloß zarte Zieraten rings um ein kleines einfarbiges Mittelbild oder Wappen vorstellen.

g Im Palazzo Grimani zu Venedig bei S. M. Formosa (erster Stock) eine mit größter Meisterschaft gemalte Saaldecke: eine dichte Laube von allen erdenklichen einheimischen Gewächsen des Südens, reich mit Geflügel belebt, kräftig und harmonisch in der Farbe, als Ganzes von hinreißender Wirkung; außerdem zwei kleinere Zimmer- h decken mit Stuckdekor und mythologischen Malereien, und eine Lünette mit allegorischer Szene, — alles dies urkundlich 1539 und 1540 von *Giovanni* ausgeführt. (Das Treppengewölbe ein Werk *Fed. Zuccaris.*) — In Udine selbst: eine dem Giovanni zuge- i schriebene farbige Decke im Pal. Arcivescovile.

Den Arbeiten des Giovanni verwandt, doch nicht mehr ganz vom Besten, sind die dekorativen Arbeiten *Peruzzis* und seiner Schule in und bei Siena; so das im Groteskenstile mit einzelnen kleinen k mythologischen Szenen geschmückte Gewölbe einer Gartenhalle der l Villa Belcaro und die Malereien im Hofe des Palazzo Saracini.

Die gemalte Innendekoration hatte inzwischen das Schicksal der Geschichtsmalerei geteilt und sich zum schnellen und massenhaften Produzieren entschlossen. Ihr höchstes Prinzip wird die Gefälligkeit, das angenehm gaukelnde Spiel vegetabilischer, ani-

maliſcher und menſchlicher Formen nebſt Schilden, Gefäßen, Masken, Kartuſchen, Täfelchen, auch ganzen eingerahmten Bildern, auf meiſt hellem Grunde. Nicht die Phantaſie iſt es, die da fehlt. Eine große Fülle von Concetti aller Art ſtrömt den Dekoratoren zu, Laune und ſelbſt Witʒ ſtehen ihnen reichlich zu Gebote; als Maler gehören ſie noch immer dem furchtloſen 16. und 17. Jahrh. an; aber das Gleichgewicht iſt verloren, die ſchöne Verteilung des Vorrates nach Gattungen und Funktionen im architektoniſch gegliederten Raume. Man glaubte, der Wert der Loggien beruhe auf dem Reichtume, während doch die Geſetʒlichkeit dieſes Reichtums das Weſentliche iſt.

Hierher gehören u. a. die im Jahre 1565 ausgeführten Arabesken [a] im vordern Hofe des Pal. Vecchio in Florenz, hauptſächlich von *Marco da Faenza*. — Einen viel größern Aufwand von Geiſt verraten die Deckenarabesken im erſten Gange der Uffizien von *Poccetti*, [b] welcher auch die Perlmutterinkruſtation der Tribuna angab (um 1581). Sie ſind vielleicht die wichtigſte von dieſen ſpätern Leiſtungen, überreich an trefflichen Einzelmotiven, aber als Kompoſitionen im (allerdings wenig günſtigen) Raume ſehr unrein. (Die Fortſetʒung im entſchiedenen Barockſtile bis in den des Rokoko hat wieder ihren beſondern Wert.) Und doch iſt Poccetti an anderer Stelle auch in der Anordnung noch einer der Beſten, wie das mittlere Gewölbefeld in der Vorhalle der Innocenti, die Deckenfresken in der Sakra- [c] ments- und S. Antoniuskapelle zu S. Marco, die Halle des Seiten- [d] hofes links im Pal. Pitti u. a. zum Teil mit Stuckatur gemiſchte [e] Malereien beweiſen. — Von Poccetti und in ſeinem Stile ſind ferner viele der beſten Dekorationen im Innern des Pal. Vecchio; beſonders zu beachten die Gewölbedekoration im Quartiere di Leone X. [f] — Ebenfalls gute Gewölbedecken in den Erdgeſchoßſälen des Pal. [g] Giuntini, ehemals Stiozzi-Ridolfi, Via Valfonda 83.

In Rom konkurrierte mit den Arabesken eine andere Gattung, die teils reine, teils zur Einfaſſung von eigentlichen Gemälden dienende, vorherrſchend architektoniſche Stuckatur. Der Vorrang vor allen, ſowohl durch monumentale Wirkung als durch Klarheit und Reichtum der Zeichnung, gebührt der Kaſſettierung Bramantes an den Kuppelbogen der Peterskirche; die achteckigen Kaſſetten [h] der Arkaden, die zu den Nebenkuppeln führen, ſind von Bramante oder Raffael. Überaus prächtig und monumental wirkt ſodann die mit wappenhaltenden Genien und reichſtem Kaſſettenwerk ſtukkierte Sala regia im Vatikan von *Antonio da Sangallo* d. j., aus- [i] geführt von *Perino del Vaga* und *Daniele da Volterra;* ebenfalls von Antonio die Kaſſettierung ſeiner Kapelle in S. Giacomo degli [k] Spagnuoli. Auch der figurierte und ornamentale äußere Schmuck

a des Pal. Spada zu Rom, von *Giulio Mazzoni* aus Piacenza (1540), gehört hierher. Nach demselben System, aber in den bescheidenen Grenzen eines Privathauses dekoriert ist das Haus des Gold- b schmieds G. P. Crivelli in der Via de' Banchi vecchi 22, erbaut 1539 (der oberste Stock später aufgesetzt). Wie diese Zeit ihre großen mythologischen Bilder gerne in Stuckskulpturen einrahmte, c zeigt der große Saal desselben Pal. Spada; eine unrichtige Über- d tragung in einen kleinen Maßstab ist die sog. Galleriola daselbst. Von sonstigen tüchtigen römischen Stukaturen des sinkenden e 16. Jahrh. nennen wir beispielshalber: das Gewölbe von S. M. de' f Monti; — den hintern Raum rechts an S. Bernardo; — in S. Pu- g denziana: die Prachtkapelle links, von *Francesco da Volterra,* h mit Mosaiken nach *Fed. Zucchero;* — in St. Peter: das nur zweifarbig stuckierte Gewölbe der Vorhalle, von *Maderna,* welchem eine besondere Vorliebe für diese Gattung zugeschrieben wird. Bald herrscht mehr der Stuck, bald mehr das Fresko vor. Letzteres ist nur zu oft mit schweren, im naturalistischen Stile gehaltenen historischen Gegenständen überladen, die am wenigsten an ein Gewölbe gehören. — Bloßer Stuck, und noch sehr schön, an den i Treppengewölben im Konservatorenpalaste.

Wenn hier der allgemeine Verfall der Gattung sich in den nachraffaelischen Gängen der Loggien von Pontifikat zu Pontifikat urkundlich verfolgen läßt, so hat die bloß gemalte Arabeske in Rom vielleicht nicht einmal eine Nachblüte aufzuweisen, wie sie k Poccetti für Florenz repräsentiert. Die Malereien in der Sala l ducale des Vatikans, in der vatikanischen Bibliothek, in der Galleria Geografica ebendaselbst sind den florentinischen kaum gleichzustellen und interessieren mehr durch die Ansichten römischer Gebäude und die Landschaften des *Matthäus* und *Paul Bril,* welche wenigstens in der Geschichte der Landschaft eine bestimmte Stelle m einnehmen. — Die Decke der Kap. Aldobrandini in der Minerva von *Cherub. Alberti* (1552—1615) verrät einen sehr tüchtigen De- n korator; ebenso die der Sagrestia de' Canonici im Lateran. Ver- o hältnismäßig gut: die Malereien in der Vigna di Papa Giulio, von den *Zuccheri* und *Prospero Fontana.*

Im ganzen aber unterliegt die römische Arabeske zu sehr dem Sachlichen, den geschichtlichen und symbolischen Zutaten, und ver- p liert darob ihre Heiterkeit. Wie sollte sie z. B. in der Gall. Geografica zwischen der ganzen Kirchengeschichte (in den Bildern des *Tempesta*) mit ihrem echten Spiele aufkommen können? Raffael hatte in den Loggien so weislich das Heilige von der Arabeske getrennt gehalten.

In Neapel manches Gute von diesem Stile; z. B. der Kreuzgang q in S. Carmine und die Kongregation in Monte Oliveto, von 1545.

Auch in Venedig war bald von der Dekoration, wie ſie noch in der Scala d'Oro und in den oben (S. 259 e u. f) genannten paduaniſchen Werken lebt, grundſätzlich keine Rede mehr. Man gewöhnte ſich daran, die Gewölbe weiß zu laſſen (Kirchen Palladios), die flachen Decken aber mit großen Ölgemälden zu überkleiden. (Räume des a Dogenpalaſtes ſeit den Bränden von 1574 und 1577, Scuola di S. b Rocco, viele Sakriſteien, kleinere Kirchen uſw.) Die Zweckmäßigkeit von Deckengemälden überhaupt und den hohen Wert mancher der betreffenden insbeſondere zugegeben, bedurfte es doch eines idealen Stils, um ſelbſt die idealen allegoriſchen Szenen erträglich zu machen, geſchweige denn die ſchwer auf dem Auge laſtenden hiſtoriſchen. Statt deſſen wird eine naturaliſtiſche Illuſion erſtrebt; die einzelnen Geſchichten machen den Anſpruch, durch Goldrahmen hindurch als wirkliche Vorgänge geſehen zu werden, wovon bei Anlaß der Malerei das Nähere. Die Rahmen ſelber bilden eine bisweilen großartige Konfiguration, allein ihre Profilierung iſt ſchon höchſt barock und (zur Vermeidung des Schattens) meiſt flach. Nebenfelder werden wohl mit einfarbigen Darſtellungen (bronzefarben, blaugrau, braun) einfacherer Art ausgefüllt, allein die ſtarke goldene Einrahmung macht jeden zarteren dekorativen Kontraſt zu den farbigen Hauptbildern unmöglich. — Immerhin ſind wenigſtens die Räume im Dogenpalaſt von den prächtigſten dieſer Zeit; das ſtattliche untere c Wandgetäfel, die Türen mit ihren Giebelſtatuen, die pomphaften Kamine mit allegoriſchen Figuren oben und Marmoratlanten unten vollenden den Eindruck von Machtfülle, der in dieſen Sälen waltet. Wenn es ſich aber um wohltuende reine Stimmung handelt, ſo wird dieſe in den Räumen der raffaeliſchen Zeit ſich eher finden laſſen. Die umfaſſenden neuen Reſtaurationen haben hier vieles moderniſiert.

Außer dieſen Wand- und Deckenverzierungen gab es ſchon ſeit Anfang der Renaiſſance eine Verzierung der Faſſaden, wie ſie dem ſchmuckluſtigen Jahrhundert zuſagte.[1])

Die Mörtelflächen zwiſchen den Fenſtern, auch Bogenfüllungen, Frieſe uſw. wurden, wo man es vermochte oder liebte, mit Ornamenten oder mit Geſchichten bedeckt. Dies geſchah teils al Fresco, teils allo Sgraffito (d. h. die Wand wurde ſchwarz gefärbt, ein weißer Überzug darauf gelegt und dann durch teilweiſes Wegſchaben des letztern die Zeichnung hervorgebracht). Natürlich

1) Für dieſe ganze Gattung vgl. bei Vaſari die Biographien des *Vincenzo da S. Gimignano,* des *Peruzzi,* des *Polidoro* und *Maturino,* des *Fra Giocondo* und *Liberale,* des *Doceno* (für die ganze gemalte Dekoration wichtig), des *Sanmicheli,* des *Garofalo* und anderer Lombarden, des *Taddeo Zucchero* uſw. — Dieſer Quelle zufolge muß das Erhaltene zum Verlorenen in einem winzigen Verhältnis ſtehen. Die Faſſadenmalerei beſtimmte noch um 1550 offenbar die Phyſiognomie mancher Städte in weſentlichem Grade.

haben alle dieſe Arbeiten mehr oder weniger gelitten, auch wohl totale Erneuerungen erduldet. Es iſt eine ſchwierige Frage, wie weit die architektoniſche Kompoſition auf dieſen Schmuck rechnete; a an der Farneſina zu Rom z. B., für welche beſtimmte Ausſagen exiſtieren, vermißt ihn doch das Auge nicht, obſchon er verſchwunden iſt (mit Ausnahme der Bogenfüllungen auf der Tiberſeite im Garten, welche noch Viktorien, Abundantien uſw. von Peruzziſcher Erfindung enthalten). In Rom war das Sgraffito und das einfarbige Fresko damals ſehr beliebt; doch hat ſich von *Poſidoro Caldara da Caravaggio* und ſeinem Gehilfen *Maturino* nicht viel mehr erhalten als der Fries mit der Geſchichte der Niobe (an dem b Hauſe Ceſi-Mileſi, jetzt Lancelotti, Via della Maſchera d'oro Nr. 7), der als große mythologiſche Kompoſition eines der beſten Werke c der raffaeliſchen Schule iſt (Handzeichnung dazu in der Ambroſiana); d außerdem einiges an Pal. Ricci (Via Giulia, faſt erneuert) und einzelnen kleineren Häuſern in der Nähe (Vicolo del Campanile 4 e von *Poſidoro,* Vicolo Cellini già Calabraga 31, nach Entwurf *Ber-* f *ninis*). Die zahlreichen Faſſadenmalereien *Pirro Ligorios,* der darin ſpäter hervorragte, ſind alle untergegangen. Außerhalb g Roms hat ſich an der Faſſade am Pal. Arroni in Spoleto von den Sgraffiti, die ſie ganz bedeckten, nur noch ein Fries mit Neptunszug und einzelne Geſtalten berühmter Römer erhalten. h Ebenſo in Città di Caſtello an der Gartenfront von Pal. Vitelleschi alla Canoniera Sgraffitodekorationen im Groteskenſtil und ein in dieſer Weiſe reich ausgemaltes Treppengewölbe von *Criſt. Gherardi* gen. *Doceno* (um 1530).

Ein Hauptſitz der Gattung aber wurde, wiederum wohl durch i *Perin del Vaga,* Genua, wo noch an der Gartenſeite des Pal. Doria Außenmalereien von ſeiner Hand erhalten ſind. Die genueſiſchen Paläſte, welchen bei dem vorherrſchenden Engbaue die kräftigere architektoniſche Ausladung verſagt war, bedurften am eheſten eines Erſatzes durch Malereien. Das Ornament nimmt hier nur eine untergeordnete Stelle ein; es ſind vorherrſchend ganze große heroiſche und allegoriſche Figuren, ſelbſt Geſchichten, in mäßiger architektoniſcher (d. h. bloß gemalter) Einrahmung. Das Vollſtändigſte und Beſte, was mir aus der Zeit Perins ſelber in dieſer Art k vorgekommen iſt, ſind die Malereien an dem Hauſe Piazza dell' Agnello Nr. 6; zwiſchen Frieſen von Trophäen und andern von Putten ſieht man Heldenfiguren, Schlachten, Gefangene, mythologiſche Siege uſw. noch recht gut dargeſtellt. Auch die grau in l grau gemalten Siege des Herkules, an der Rückſeite des Pal. Odero (jetzt Mari, von Salita del Caſtelletto aus ſichtbar) ſind von ähn- m lichem Werte. Dann folgt Pal. Imperiali (Piazza Campetto No. 8), vom Jahre 1560, mit ſeinen teils bronze-, teils naturfarbenen

Außenmalereien; — Pal. Spinola (Salita S. Caterina Nr. 13); — a die Stadtſeite des Gaſthofes Croce di Malta; — Pal. Spinola (Via b Garibaldi), ſehr vollſtändig durchgeführt, auch im Hofe. — Der Inhalt iſt bisweilen ſpeziell genueſiſch (berühmte Männer und Taten der Republik), oft aber auch ſehr allgemein, ſo daß man in Ermangelung anderer Gedanken z. B. mit den zwölf erſten römiſchen Kaiſern vorlieb nahm, die in der Profankunſt dieſer Zeit ja ein förmliches Gegenſtück zu den zwölf Apoſteln bilden, — der architektoniſch sehr bequemen Zahl zuliebe, in der uns nun einmal ihre Biographien bei Sueton überliefert ſind. — Schöne Faſſade noch vom Ende des 15. Jahrh.: Vico S. Matteo Nr. 10. c

Eine andere, eigentümliche Ausbildung dieſes Zweiges zeigt Florenz, wo wiederum der ſchon genannte *Poccetti* darin das Beſte ſcheint geleiſtet zu haben. Schon die Frührenaiſſance hat hier in bloß ornamentalen Sgraffiti Treffliches aufzuweiſen; zum Teil noch aus dem 15. Jahrh. die Faſſaden: Piazza Pitti Nr. 18; Palazzo d Torrigiani, Piazza dei Mozzi Nr. 5; kleiner Pal. Corſi già Sertini e hinter S. Gaetano, Via Teatina, von *Andrea Feltrini* (1477—1548) ſgraffitiert, dem Vaſari die Einführung dieſer Dekorationsart (nach ſeinem Meiſter *Morto da Feltre*) in Florenz zuſchreibt; Pal. Lanfredini, jetzt Palace-Hôtel, am Lungarno Guicciardini Nr. 7, deſſen f von Vaſari auch dem gleichen Meiſter zugeteilte Dekoration jüngſt erneuert wurde; Via S. Niccolò Nr. 141 mit einem ſchönen Fries g feſtonhaltender Putten von ca. 1475 und Borgo S. Croce Nr. 10 h mit wunderſchönen Arabesken, aus derſelben Zeit. Daß auch die gotiſche Zeit den Sgraffito ſchon gekannt hat, zeigt ein Palaſt in Via Maggio Nr. 15 und die S. 99 c angeführte Caſa Davanzati, i beide um 1400. In der Folge wurden phantaſtiſche Figuren, Pane, Nymphen, Medaillons in dem noch ſchönen beginnenden Barockſtil, auch ganze große hiſtoriſche Kompoſitionen einfarbig an den Faſſaden angebracht, wo ſie zu den derben Fenſtereinfaſſungen, Niſchen mit Büſten, Wappen u. dgl. recht glücklich wirken. Haus Via della Scala Nr. 6; mehrere Paläſte Ammanatis, wie Pal. Mon- k talvo, Borgo degli Albizzi Nr. 24; Pal. Cagnacci auf Piazza S. l Biagio; Via Maggio Nr. 26 und Nr. 37, ſowie Via de' Pepi Nr. 5 m im Hofe, beide ſchlecht erhalten, aber gut uſw. (Wozu noch der n große Palaſt auf Piazza S. Stefano in Piſa zu rechnen; die zwei o kleinern farbig bemalten Faſſaden ebendaſelbſt ſehr verwittert). — Aber auch die Bemalung in Farben wurde nicht ſelten verſucht und hat ſich verhältnismäßig beſſer gehalten, als man denken ſollte. So an Pal. Coppi, Via de' Benci Nr. 20 (nach *Salviati*), an p der ehemaligen Caſa Pitti, Via S. Spirito 15, und dem ſehr auf- q fallenden Pal. del Borgo auf Piazza S. Croce, bemalt unter Lei- r tung und Teilnahme des in ſeiner Art großen *Giov. da San Gio-*

vanni. Ihr Zweck war gleichsam, die mangelnde Raumschönheit der nordisch fensterreichen Fassade zu ersetzen.

Das Anmutigste dieser Richtung ist vielleicht der Fries mit Genien in dem hübschen kleinen Hofe *Nigettis* im ehemaligen Camaldulenser-
a kloster degli Angeli (nach 1621, zugänglich von Via degli Alfani). In der zweifarbigen Malerei tönt hier ein Echo der Robbia nach, die Formen der Putten für die späte Zeit merkwürdig frei von Manier.

Mit der völligen Ausbildung des Barockstiles (seit ewa 1630) nahm diese Art von Dekoration auch in Florenz ein Ende; man scheint sie als etwas Kleinliches oder Kindliches verachtet zu haben; mit ihr zehrt die Architektur das letzte freie Zierelement auf. An ihre Stelle tritt, wo man der Dekoration bedurfte, die Perspektivenmalerei, in welcher sich einst schon *Peruzzi* auf seine Weise versucht hatte. Wir kommen bei Anlaß der spätern Epochen darauf zurück.

Venedig besitzt in dieser Gattung nur noch weniges und im Zustande fast totaler Zerstörung durch die Feuchtigkeit, aber von so großen Meistern, daß man gerne auch die Trümmer aufsucht.
b So war der Fondaco de' Tedeschi (jetzt Dogana), ein großes einfaches Gebäude (1506), vollständig bemalt von *Tizian* und seinen Schülern; hier und da ist noch ein schwacher Schimmer zu erblicken. Etwas besser erhalten sind die Malereien an der Oberwand des
c Klosterhofes von S. Stefano, von *Pordenone* (s. unter Malerei;
d ähnlich seine Malereien an einem Hause gegenüber dem Fondaco dei Turchi).

In Padua unter andern interessanten Resten ein Gebäude nahe
e der Loggia del Consiglio, Nr. 318, mit Puttenfries und liegenden Gestalten, augenscheinlich von einem Paduaner Schüler Tizians, etwa *Domenico Campagnola.*

Endlich muß Verona vor allen Städten Italiens durch Menge und Wert bemalter Fassaden ausgezeichnet gewesen sein. Eine besondere klimatische Ursache oder irgend ein innerer Fehler des Mörtels hat leider bei weitem das meiste davon zerstört, und auch das übrige ist nur dürftig erhalten, ungleich weniger als z. B. ähnliche Malereien in Florenz. An vielen Häusern ist nur etwa das Hauptbild seines religiösen Inhalts wegen geschont und (freilich auch durch Übermalung) gerettet worden, während man die unscheinbar gewordenen Malereien der ganzen übrigen Fassade der Übertünchung preis gab. Und doch wäre gerade das Ganze dieser Dekoration unentbehrlich; mehr als irgendwo in Italien ist das Architektonische darauf berechnet, ja der Renaissancebau tritt aus keinem andern Grunde in Verona so mäßig und einfach auf, weil ihm die Malerei zur wesentlichen Ergänzung diente.

Schon zur Zeit des gotischen Stiles war es in diesen Gegenden zur Gewohnheit geworden, die Wandflächen mit regelmäßig,

teppichartig wiederholten buntfarbigen Ornamenten zu bedecken und dieſe mit reichern Frieſen und Bändern zu umziehen; das Mittelalter konnte des Bunten viel vertragen, zumal da die Buntheit unter der Herrſchaft eines geſetzmäßigen Farbenſinns ſtand (Vescovado; an Porta S. Pietro, Nr. 4112; Vicolo S. Coſimo, Nr. 1426). a Zur Zeit der Renaiſſance dauerte ein ähnlicher Schmuck fort; nur trat das Figürliche jetzt in ſein volles Recht. Man begnügt ſich nicht mehr mit dem einzelnen Bilde einer Madonna zwiſchen zwei Heiligen, ſondern die ganze Faſſade wird zum Gerüſte für ruhige und bewegte, heilige und profane, einfarbige und vielfarbige Darſtellungen.

Und zwar ſind es großenteils Arbeiten von ſehr tüchtigen, ſelbſt hie und da von großen Künſtlern. Schon im Anfange des 15. Jahrh. ſchuf z. B. *Stefano da Zevio* (1393 bis nach 1430) die Fresken einer thronenden Maria zwiſchen Heiligen und einer Geburt Chriſti an dem Hauſe Nr. 5303, Via di mezzo, vor Ponte Navi; noch iſt genug b davon erhalten, um die ſüße Schönheit der Jungfrau, den Jubel der blumenbringenden Engel zu erkennen. Im folgenden Jahrhundert hat *Mantegna* ſelber dieſe Faſſadenmalerei nicht verſchmäht, und ſeine beſten veroneſiſchen Nachfolger fanden daran eine ganz weſentliche Beſchäftigung; bis gegen Ende des 16. Jahrh. folgen dann die veroneſiſchen Schüler der Venezianer. Es erhellt hieraus ſchon, welchen Wert dieſe Fresken auch in techniſchem Betracht haben, zumal da ſie zu den beſtkolorierten der damaligen Zeit gehören.

Dem Mantegna ſelbſt wird irrtümlich Caſa Borella, zwiſchen Piazzetta Niccolò und Via Stella Nr. 1310, zugeſchrieben; die c größern Wandflächen, durch goldfarbige Pilaſter mit Arabesken abgeteilt, enthalten geſchichtliche Szenen, auf baulichem Hintergrunde mit blauem Himmel; ein Fries iſt mit Fruchtſchnüren und Putten belebt, die Räume über den Fenſtern mit Medaillons, welche Halbfiguren enthalten und von Putten auf dunklem Grunde begleitet ſind. Für echt erklären Crowe und Cavalcaſelle nur eine Faſſade bei S. Fermo in Peſcheria, mit einer Reiterſtatue u. a. d Fragmenten. — Wie hier durchgängige Farbigkeit, ſo herrſcht dagegen an Pal. Tedeſchi, Via S. M. della Scala Nr. 962, von *Falconetto,* e das Beſtreben, die Wirkung dem Relief zu nähern durch einfarbige Darſtellung, und zwar in Gelb. Der Inhalt iſt, wie es dieſe Schule beſonders liebte, klaſſiſch-hiſtoriſcher Art: die Allokution eines Kaiſers. Nur die Arabesken über den Fenſtern ſind gelb auf blau. — Nr. 835, bei S. Eufemia, Corticella di S. Marco, f von demſelben, Schlachten und Puttenfrieſe. — Noch aus dem 15. Jahrh. ſtammt auch die Bemalung des Häuschens Nr. 4800 bei g San Tommaſo, am Ponte Acquamorta, mit farbigen Novellenſzenen, eingefaßt von farbigen Pilaſtern und grauen Frieſen, von *Mocetto* oder *Caroto;* — ebenſo der Fries von Nr. 73, Via Ponte Pietra, h

auf violettem Grunde ſteinfarbige Putten in allen möglichen Verrichtungen des Pizzicarolgewerbes darſtellend. — Aus der beſten Zeit, etwa bald nach 1500, ſind die Malereien zweier kleinen Häuſer a auf Piazza delle Erbe: eines mit Mariä Krönung, zwiſchen feſtonhaltenden Putten uſw.; und ein anderes, wo das obere Bild eine bibliſche Szene, das untere eine Madonna zwiſchen Apoſteln, der Zwiſchenfries ein von Putten begleitetes Medaillon enthält, wahrſcheinlich eine der ſchönſten Arbeiten des *Caroto*. — Wie ſonderbar aber bisweilen in dieſer goldenen Zeit Heiliges und Profanes geb miſcht wurde, zeigen die Malereien eines Hauſes in Via Pellicciai Nr. 815, von *Aliprandi* u. a.: man ſieht einen raffaelesken Sündenfall; eine Madonna mit St. Antonius von Padua, weiter oben tanzende Bucklige, eine Bauernhochzeit und eine Waſſerfahrt.

Ganz farbig, wie an den drei letztgenannten Häuſern, ſind auch die koloſſalen mythologiſchen Malereien des *Cavalli* an einem c Eckhauſe der Piazza delle Erbe (Caſa Mazzanti), worunter ſich auch eine Darſtellung des Laokoon befindet. — Es iſt zu bemerken, daß an all dieſen Faſſaden kein Verſuch vorkommt, eine perſpektiviſch gemalte Architektur mit ſcheinbar an Baluſtraden und Fenſtern ſich bewegenden Figuren illuſionsmäßig zu beleben. (Etwas d der Art: Via Leoni Nr. 1915, bei Ponte Navi.) — Der Pal. del Conſiglio hat an den freien Mauerflächen nur gemalte Ornamente, dieſe aber durchgängig.[1])

Gegen die Mitte des 16. Jahrh. hin gewinnt die Gattung eine neue Ausdehnung und einen faſt ausſchließlich mythologiſchen Inhalt; die einfarbige Darſtellung, und zwar nach Stockwerken und Abteilungen in den Tönen wechſelnd (grün, rot, grau, violett, goldbraun uſw.), beginnt entſchieden vorzuherrſchen.

Unter dieſen iſt vorzüglich die Bemalung zu nennen, womit *Domenico Bruſaſorci* den jüngſt niedergelegten Pal. Murari della e Corte völlig bedeckte (z. T. ins Muſeo Civico und die Gran Guardia

---

1) Bei dieſem Anlaß nennen wir einige Häuſer, an welchen nur noch die Hauptbilder erhalten ſind: Nr. 2987 auf Piazza Brà: Madonna von *Bonsignori*; — Nr. 2988: Madonna von *Caroto*; — Nr. 5522 jenſeits Ponte delle Navi: Madonna mit Heiligen, Hauptwerk von *Franc. Morone*; Nr. 4562: der Gekreuzigte mit Gott-Vater zwiſchen zwei Heiligen, von *Bart. Montagna*; — das Haus neben Nr. 1140 unweit Ponte Nuovo: treffliche Pietà mit Heiligen; — Via Quatrana Nr. 5381: Madonna von *Domenico de' Morocini*; Via del Paradiſo Nr. 5009: Opfer Abrahams; Hof des Pal. Treſa, Via Porta Vescovo Nr. 5030: Fries; Corticella Vicolo del Paradiſo, bei SS. Nazzaro e Celſo, Nr. 4986: hübſcher Puttenfries. — Von *Caroto*: Via della Scala Nr. 1310. — Von *Morone*: Via S. Tommaſo Nr. 1562, Via Porta Vescovo Nr. 320, Piazza S. Marco, Madonna mit zwei Heiligen. — Von *Cavazzola*: Via del Paradiſo 35 die faſt verloſchene grandioſe Compoſition Auguſtus mit der Sibylle; an S. Eufemia (Tür zur Capp. Spolverini) Tobias mit dem Engel. — Von *Giolfino*: Via dell Pallone an Caſa Pasquini, Aſtrologen und Bauern. — Von *G. B. del Moro*: Via Leoncino an Caſa Bentigodi die Geſchichte Coriolans.

antica übertragen). Die Straßenſeite enthält in farbigen, die Fluß- und Rückſeite in einfarbigen Bildern und Frieſen eine ganze Mythologie, die Geſchichten der Pſyche, die Kentauren- und Lapithenkämpfe, die Hochzeit des Seegottes Benacus (Lago di Garda) mit einer Nymphe, Tritonenzüge uſw.; von Hiſtoriſchem den Triumph des Paulus Aemilius und die Geſtalten berühmter Veroneſer. — Außerdem gehört zum Beſſern: die Bemalung von Nr. 1878, (a) Via Stella d'Oro: Opfer und Waffenweihe, von *Torbido;* — Nr. 5502, (b) Via Ponte Navi: Allegoriſches und eine Szene aus Dante, von *Farinati;* — Nr. 1579, Via Leoncino: große Faſſade mit lauter ein- (c) farbigen Malereien; — Nr. 4195, Via S. Chiara, Caſa Sacchetti (d) mit einfarbigem Fries von *Gianbattiſta del Moro* u. a. m.

Mit dem Ende des 16. Jahrh. ſtirbt die Gattung aus. Sie teilt das auffallende Schickſal der ganzen Kunſt des venezianiſchen Gebietes, die es zu keiner Nachblüte brachte, wie wir ſie in Bologna, Florenz, Rom und Neapel anerkennen müſſen.

In Brescia war dieſe Faſſadenmalerei einſt ebenfalls ſehr im Schwunge; ein bedeutender Lokalmaler, *Lattanzio Gambara,* hat ſogar die beiden Häuſerreihen einer Straße (eines Teiles der Via Gambero) mit fortlaufenden farbigen Darſtellungen mythologiſchen (e) Inhaltes verſehen. (Manches von ihm außerdem in Torhallen, (f) Höfen uſw., das meiſte durch Umbau zerſtört.)

In Bergamo: Contrada S. Pancrazio Nr. 291, Piazza del Pozzo (g) bianco Nr. 432, ſowie einige vollſtändig bemalte Häuſer in Via (h) dell' Arena beim Dom. — In Mailand der Hof der Caſa Ponti (i) (Contrada dei Bigli Nr. 11), allegoriſche und Göttergeſtalten in reichem Arabeskenſchmuck von *Salaino* oder *Giampetrino,* ſtark erneuert; ebenſo jener von Caſa Pozzobonello-Iſimbardi (Via Piatti (k) Nr. 4); außerdem Corſo di Venezia Nr. 16, Caſa Silveſtri von (l) *Bramante* (Kinderbacchanal an der Faſſade, gut erhaltener Fries im Hofſaale, Chiaroscuro auf blauem Grunde). Dieſem (nicht Leonardo) gehört auch die jüngſt aufgedeckte Geſtalt Merkurs oder Argus' in Architekturumrahmung in der Sala del Teſoro des Kaſtells von Mailand. Über ſeine Fresken aus Caſa Prinetti ſ. u. Malerei.

In Thiene der alte Pal. Colleoni (jetzt Porta), trefflich er- (m) halten in ſeiner dekorativen Bemalung.

In Udine, Conegliano, Treviſo, Baſſano, Trient und faſt allen Städten des venezianiſchen Gebiets und der Lombardei iſt einzelnes erhalten. In Treviſo namentlich, wo *Pier Maria Pennacchi* und *Girolamo da Treviſo* d. ä. tätig geweſen zu ſein ſcheinen: ein Haus am Domplatz, 15. Jahrh., und eines bei S. Niccolò, (n) 16. Jahrh.

⁘ ⁘ ⁘

Ungefähr mit dem 16. Jahrh. nimmt die moderne Baukunſt einen neuen und höchſten Aufſchwung. Die ſchwierigſten konſtruktiven Probleme hatte ſie bereits bewältigen gelernt; das Handwerk war im höchſten Grade ausgebildet, alle Hilfskünſte zur vielfältigſten Mitwirkung erzogen, monumentaler Sinn in Bauherren und Baumeiſtern vollkommen entwickelt, und zwar gleichmäßig für das Profane wie für das Kirchliche.

Die Richtung, welche die Kunſt der **Hochrenaiſſance** einſchlug und bis gegen die Mitte des Jahrhunderts mehr oder weniger feſthielt, ging durchaus auf das Einfachgroße. Wo großer Reichtum auftritt, verbindet man ihn in ſtrengerer Weiſe mit dem Organismus des Baues. Abgetan iſt die ſpielende Zierluſt des bunten 15. Jahrh., die ſo viel Detail geſchaffen hatte, das zum Eindrucke des Ganzen in gar keiner Beziehung ſtand, ſondern nur eine lokale Schönheit beſaß; man entdeckte, daß deſſen Wegbleiben den Eindruck der Macht erhöhe (was ſchon Brunelleschi, Sangallo, namentlich aber Alberti gewußt und ſich ſtellenweiſe zunutze gemacht hatten). Alle Gliederungen des Äußeren: Halbſäulen, Pilaſter, Simſe, Fenſter, Giebel, werden auf einen keineswegs trockenen und dürftigen, wohl aber einfachen Ausdruck zurückgeführt, und die dekorative Pracht dem Innern vorbehalten; auch hier waltet ſie nicht immer, und wir werden gerade einige der ausgezeichnetſten Innenbauten ſo einfach finden als ihr Äußeres.

Sodann läßt ſich ein Fortſchritt in das Organiſche nicht verkennen. Die Gliederungen (Pilaſter, Simſe u. dgl.) hatten bisher weſentlich die Funktion des Einrahmens verſehen; ja die Frührenaiſſance hatte ganze Flächen und Bauteile mit vierſeitigen Rahmenprofilen umzogen, in der Abſicht, den Raum zu beleben. Jetzt erhalten jene Glieder von neuem ihren eigentlichen, wenn auch ebenfalls nur konventionellen Wert; man ſucht ſie deutlicher als Stütze uſw. zu charakteriſieren und holt von neuem Belehrung bei den Trümmern des Altertums. Brunelleschi hatte deren Formen nachgezeichnet; jetzt erſt maß man genau ihre Verhältniſſe und lernte ſie als Ganzes kennen. Sie als Ganzes zu reproduzieren, lag nicht im Geiſte und nicht in den Aufgaben der Zeit, man baute keine römiſchen Tempel und Thermen, — aber dazu fühlte man ſich mächtig genug, mit Hilfe der Alten einen ebenſo impoſanten Eindruck hervorzubringen wie ſie. Die Muſter waren dieſelben, die ſchon das 15. Jahrh. beſchäftigt hatten, nur die Auffaſſung war eine andere: für freie Säulenhallen die Tempel Roms, für Wand-

und Pfeilerbekleidungen die Halbſäulenſyſteme der Theater, der Triumphbogen, die Pilaſter des Pantheons, die Wölbungen der Thermen uſw., wobei im Einklange mit der beginnenden Kunſtarchäologie die Epochen der Blüte und des Verfalls ſchon beträchtlich mehr unterſchieden wurden als früher. Man latiniſierte noch einmal aie Bauformen, wie damals viele Literatoren es mit der Sprache verſuchten, um in dem antiken Gewande die Gedanken des Jahrhunderts auszuſprechen.

Der bedeutendſte dieſer Gedanken war hier im Grunde die neue Verteilung der baulichen Maſſen; jetzt erſt gelangt ſowohl außen als innen die Raumſchönheit und die Kunſt der Verhältniſſe im großen zur höchſten Entwicklung. Jener neuerwachte Sinn für die organiſche Bedeutung der echten antiken Formen muß ſich dieſem Hauptgedanken ganz dienſtbar unterodnen[1]).

Was ſind nun dieſe Verhältniſſe? Sie ſollen und können urſprünglich nur der Ausdruck für die Funktionen und Beſtimmungen des Gebäudes ſein. Allein das erſte Erwachen des höhern monumentalen Baues gibt ihnen eine weitere Bedeutung und verlangt von ihnen nicht bloß das Vernünftige, ſondern das Schöne und Wohltuende. In Zeiten eines organiſchen Stiles, wie der griechiſche und der nordiſch-gotiſche waren, erledigt ſich nun die Sache von ſelbſt; eine und dieſelbe Triebkraft bringt Formen und Proportionen untrennbar vereinigt hervor. Hier dagegen handelt es ſich um einen ſekundären Stil, der ſeine Gedanken freiwillig in fremder Sprache ausdrückt. Wie nun die Formen frei gewählt ſind, ſo ſind es auch die Verhältniſſe; es genügt, wenn beide der Beſtimmung des Baues einigermaßen (und ſei es auch nur flüchtig) entſprechen.

Dieſes große Maß von Freiheit konnte ganz beſonders gefährlich wirken in einer Zeit, die mit der größten Begier das Außerordentliche, Ungemeine von den Architekten verlangte. Es gereicht den Beſſern unter ihnen zum ewigen Ruhme, daß ſie dieſe Stellung nicht mißbrauchten, vielmehr in ihrer Kunſt die höchſten Geſetze zutage zu fördern ſuchten. Dadurch, daß ſie es ernſt nahmen, erreichte denn auch ihre Kompoſition nach Maßen eine dauernde klaſſiſche Bedeutung, die gerade bei der großen Freiheit doppelt ſchwer zu erreichen war. Etwas an ſich nur Konventionelles drückt hier einen Rhythmus, einen unleugbaren künſtleriſchen Gehalt aus. Die Theorie, welche, Stockwerke und Ordnungen meſſend und beurteilend, den Gebäuden nachging, umfaßte gerade dieſes freie Element aus guten Gründen nicht; man wird bei Serlio, Vignola und

1) Auf den erſten Anſchein möchte man glauben, daß die Anwendung der antiken Säulenordnungen zu beſtimmten Verhältniſſen genötigt habe. Allein tatſächlich behandelte man dieſe Ordnungen ganz frei und gab ihnen diejenige Ausdehnung zum Ganzen, diejenigen Intervalle zueinander, welche zweckdienlich ſchienen.

Palladio keinen Aufſchluß in zuſammenhängenden Worten, nur beiläufige Andeutungen finden; dagegen eine Menge Rezepte für Einzelverhältniſſe, zumal der Säulen.

Die konſtruktive Ehrlichkeit und Gründlichkeit, welche noch keinen pikanten Widerſpruch zwiſchen den Formen und den baulichen Funktionen erſtrebte, war ebenfalls der Reinheit und Größe des Eindruckes förderlich. Bei dieſem Anlaſſe muß zugeſtanden werden, daß manche Bauherren an Material und Baufeſtigkeit zu erſparen ſuchten, was ſie an Raumgröße aufwandten. Vielleicht haben die beiden folgenden Jahrhunderte im ganzen ſolider gebaut als das 16., das ihnen an künſtleriſchem Gehalt ſo weit überlegen bleibt.

Erſt mit dem 16. Jahrh. wird der Aufwand an Raum und Baumaterial ein ganz allgemeiner; es beginnt jene allgemeine Großräumigkeit, auch der bürgerlichen Wohnungen, jener weite Hochbau der Hallen und Kirchen, welcher ſchon aus techniſchen Gründen den Wölbungen und Kuppeln den definitiven Sieg über die Säulenkirche verſchafft und auch an profanen Gebäuden die Pfeilerhalle in der Regel an die Stelle der Säulenhalle ſetzt. (Das 17. Jahrh. verfolgt dieſe Neuerung noch weiter, bis in die Übertreibung.) — Dies hindert nicht, daß auch in kleinen Dimenſionen, bei beſchränktem Stoffe und äußerſt beſcheidener Verzierung bisweilen Unvergängliches geleiſtet wurde. Ein mitwirkender, doch nicht beſtimmender Umſtand zugunſten des Pfeilerbaues war das Seltenwerden disponibler antiker Säulen, welches z. B. ſchon früher in Rom zur Anwendung des achteckigen Pfeilers veranlaßt zu haben ſcheint (ſ. S. 147). Vollends ſo große antike Säulen, wie ſie zu dem jetzigen Baumaßſtabe gepaßt haben würden, gab man nicht mehr her oder hob ſie für einzelne Prachteffekte im Innern auf, für Verzierung von Pforten, Tabernakeln uſw. — Außerhalb Roms blieb namentlich in Florenz der Säulenbau weit mehr in Ehren; wir werden ſehen, aus welchen Gründen.

Die Wahl der Formen im Großen war jetzt noch freier als im 15. Jahrh. Wenn nur etwas Schönes und Bedeutendes zuſtande kam, das der Beſtimmung im ganzen entſprach, ſo fragte der Bauherr nach keiner Tradition; es war in dieſer Beziehung ganz gleich, ob eine Kirche als Baſilika, als gewölbte Ellipſe, als Achteck geſtaltet wurde, ob ein Palaſt ſchloßartig oder als leichter durchſichtiger Hallenbau zuſtande kam. Der moderne Geiſt, der damals nach jeder Richtung hin neue Welten entdeckte, fühlt ſich zwar nicht im Gegenſatz gegen die Vergangenheit, aber doch weſentlich frei von ihr.

Die erſte Stelle wird hier wohl dem großen *Bramante* (1444 bis 1514, ſeit 1499 oder 1500 in Rom) nicht ſtreitig gemacht werden

können. Er hat noch den ganzen Stil des 15. Jahrh. in Mailand in schönster Weise durchgemacht und in den letzten Jahrzehnten seines Lebens den Stil der neuen Zeit wesentlich geschaffen. An Höhe der Begabung und an weitgreifendem Einfluß ist ihm bis auf Michelangelo keiner zu vergleichen. — Fragen wir, was er aus der oberitalischen Tradition mitbrachte, so ist es (im Gegensatze gegen die Florentiner) die Vorliebe für den gegliederten Pfeiler, für kühnwirkende halbrunde Abschlüsse und hohe Kuppeln; Elemente, welche die lombardische Frührenaissance aus ihrem Backsteinbaue (S. 90 u. 159) entwickelt hatte. Er hatte alle Gesetze der Architektur (des Mittelalters sowie der Antike) vollkommen klar durchschaut, und machte sie nun seinem unvergleichlichen Schönheitssinne und seinem feinen Gefühle für Verhältnisse dienstbar.

a Bisher galt die Cancelleria als Bramantes frühester Bau in Rom. Nun aber feststeht, daß sie 1486 begonnen, daß 1489 die Fassade des Palastes schon erbaut, 1495 auch der Teil gegen die Kirche S. Lorenzo in Damaso vollendet und der Palast seit 1496 bewohnt war, b läßt sich Bramantes Autorschaft nicht mehr aufrecht erhalten. Auch gab dieser statt einer modernen Rekomposition antiker Bauelemente, wie sie Roms Quattrocentobauten zeigen, sofort in seiner ersten dortigen Schöpfung, dem Tempietto von S. Pietro in Montorio (s. c S. 276b), und in allen folgenden gleichsam die wiedererstandene Antike selbst in Idee, Organismus und Gesetzen, nicht bloß in ihren konstitutiven Formelementen. In der Cancelleria dagegen sehen wir bloß jenen Typus der Palastfassade weitergebildet, den Alberti für den Pal. Rucellai geschaffen, Rossellino im Pal. Piccolomini zu Pienza d freier wiederholt hatte, — allerdings durch einen Künstler, der ihn mittelst glücklicher neuer Kompositionsgedanken (Risalite, gruppierte Pilaster), feinen Sinn für Verhältnisse und reizvolle Durchbildung des Details bei auffallendem Mangel an Gefühl für das Relief der Formen gleichsam auf den Gipfel seiner Entwicklung erhebt. Aber die Elemente seiner Konzeption findet der Meister durchaus schon in den Bauten (namentlich den S. 146 besprochenen Kirchenfassaden), die florentinische Architekten im letzten Drittel des Quattrocento zu Rom errichtet hatten[1]). Als höchste Blüte des durch sie geschaffenen Stils wird somit die Cancelleria (die ihrem Charakter nach ihre Vorbilder ganz richtig dort sucht) — mag man ihre Komposition als Ganzes, oder die Durchbildung des Einzelnen nehmen — anzusehen und zu würdigen sein.

e Die gewaltige Fassade, Kirche und Palast miteinander umfassend, ist ungleich grandioser und weniger spielend als ihr florentinisches

1) Das oberste Geschoß des Kolosseums war für sie, wie für die Cancelleria vorbildlich in Bezug auf das Gesims, die Pilasterbildung und die Quadergliederung der Wandfläche.

Vorbild. Das Erdgeſchoß, hoch und bedeutend, bleibt ohne Pilaſter; ſie beleben erſt, je zwei zwiſchen den Fenſtern, die beiden obern Stockwerke und bilden ſo die rhythmiſche Travee, die hier zum erſtenmal an einer Palaſtfaſſade auftritt und ihr dies gewaltige Leben gibt. (Gruppierte Pilaſter im Gegenſatz zur Aufſtellung einzelner oder gekuppelter Stützen in Reihen mit gleichen Abſtänden; a am Dom von Turin und an S. Criſtina zu Bolſena auch ſchon angewandt, wenn auch noch ängſtlich.) Das ſtufenweiſe Leichterwerden iſt ſowohl in der Gradation der Ruſtika und in der Form der Fenſter als auch in jener obern Reihe kleiner Fenſter des oberſten Stockwerkes ausgedrückt; letztern zu Gefallen hätten die Baumeiſter der höchſten Blütezeit noch kein beſonderes Stockwerk geſchaffen, wie Spätere taten. Geſtalt und Profilierung der Fenſter[1]), der Geſimſe ſowie alles einzelnen[2]) ſind an ſich ſchön und in reinſter Harmonie mit dem Ganzen gebildet. Allerdings gewöhnt ſich das Auge in Rom leicht an den ſtarken und wirkſamen Schattenſchlag der Barockbauten und vermißt dieſen an ſo mäßigen Profilen, wie ſie unſer Bau bietet; allein mit welcher Aufopferung aller Hauptlinien pflegt er erkauft und verbunden zu ſein. — Wem die hier zum erſtenmal an einer Stadtwohnung angewandten vortretenden Eckbauten nicht kräftig genug erſcheinen, betrachte ihre herrliche Wirkung an der Seitenfaſſade rechts, wo ſie drei Meter vorſpringen; hier Backſteinbau ſtatt Ruſtika, und die Pilaſter in einfacher Reihenordnung.

b Der Hof der Cancelleria iſt der letzte großartige Säulenhof Roms. Man benutzte dazu wahrſcheinlich die antiken Säulen der alten (fünfſchiffigen oder zweiſtöckigen) Baſilika S. Lorenzo in Damaſo, die man beim Neubaue abbrach. Sie bilden die Loggien der beiden untern Stockwerke, mit leichten, weiten Bogen; das Obergeſchoß wiederholt das Motiv desjenigen der Faſſade, nur mit je einem Pilaſter zwiſchen den Fenſtern, ſtatt zweier. Der wunderbare Eindruck des Hofes macht jedes weitere Wort überflüſſig; doch wird genauere Beobachtung auch manchen Mangel der Anlage entdecken (ungleiche Weite der Arkaden, infolgedeſſen dieſe bald gedrückt, bald überhöht erſcheinen; über der zweiſtöckigen Loggia nochmals

---

* 1) Die Form der Fenſter des 1. Stockes, vom Arco de' Borſari in Verona ſtam- ** mend, findet ſich ſchon früher in Rom, z. B. im Innern des Ospedale della Conſolazione, 1486 von *Nucciolo di Domenico* aus Florenz erbaut, am Palaſte des *** Kard. Ascanio Sforza auf Piazza Navona, am Albergo del Sole auf Piazza del † Panteon, an einer Reihe Häuſern in Via de' Coronari. Auch in Tivoli, Spoleto und andern umbriſchen Städten kommt ſie vor.

†† 2) Von den Türen iſt die ſtörend barocke des Palaſtes von *Domenico Fontana*, †* die ſehr ſchöne der Kirche von *Vignola*, dem man ſie kaum zutrauen würde. Der von Letarouilly publizierte Entwurf des Portals, angeblich von Bramante, iſt von ſeinem Schüler *Antonio da Sangallo d. j.*

ein zweiſtöckiger, laſtender Aufbau; minutiöſe Feinheit der Details an den Kapitälen im Vergleich zu den Säulenſchäften).

Die Kirche S. Lorenzo in Damaſo, wie ſie damals im Anſchluſſe an den Palaſt neu gebaut wurde, iſt trotz moderner Vermörtelung und Ausmalung noch eines der ſchönſten und eigentümlichſten Interieurs; ein großes Viereck, ſeit der neulichen Reſtauration leider flachgedeckt, mit Hallen trefflich detaillierter Pfeiler auf drei Seiten; hinten die Tribuna, mit faſt ausſchließlichem Oberlicht durch das mächtige Halbrundfenſter links (dieſe von einem Umbaue *Vignolas* herrührend); reich an maleriſch beleuchteten Durchblicken verſchiedener Art, durch Schönheit des Raumes und der Lichtwirkung bezaubernd. a

Wir wiſſen nicht, war es die eigene Überzeugung von der abgeſchloſſenen Vollkommenheit ſeiner Faſſade oder das Verlangen des Bauherrn, was den Schöpfer der Cancelleria ſpäter bewog, das Weſentliche davon an dem ſchönen Palaſte auf Piazza Scoſſacavalli zu wiederholen (Pal. Giraud, jetzt Torlonia 1496—1504). b Das Wichtigſte aber ſind die Unterſchiede zwiſchen beiden; es wird nicht bloß ein Stück aus dem langen Horizontalbaue der Cancelleria wiederholt, ſondern die geringere Ausdehnung zu einer ganz neuen Wirkung benutzt; das Erdgeſchoß höher und ſtrenger, die obern Geſchoſſe niedriger, die Fenſter des mittlern größer gebildet. Das Portal auch hier ſpäter und ſchlecht[1]); der Hof, ein einfacher Pfeilerbau mit Bogen und Pilaſtern, iſt ſpäter; er allein könnte von Bramante ſein, an deſſen analoge römiſche Schöpfungen er erinnert.

Wir reihen hier am beſten einige bisher mehr oder weniger beſtimmt dem Bramante zugeſprochene Privatpaläſte ein. Der ſog. Palazzetto di Bramante (Via del Governo Vecchio 123), das c zierliche kleine Haus des päpſtlichen Schreibers Turchi (1500, daher ſchon deshalb nicht von dem erſt Ende 1499 nach Rom gekommenen Bramante) wendet die Motive der Cancelleria etwas ängſtlich auf die kleinen Verhältniſſe eines Privatbaues an. Das Haus des d Notars Sander neben S. M. dell' Anima, 1506, ähnlich konzipiert und mit Sgraffitofrieſen geſchmückt. An der Faſſade von S. M. dell' Anima im Gäßchen gegenüber von S. M. della Pace einige e ganz einfache Fenſter im Stile Bramantes, der vielleicht auch den zierlichen, von einem Deutſchen ausgeführten Campanile f entwarf. Die beiden Paläſte Nr. 3 und 6 auf Piazza di Monte g vecchio (vor S. M. della Pace), deren Ruſtikaerdgeſchoß auf Florenz, die beiden oberen Stockwerke mit ihren flachen Pilaſtern und „Ohrenfenſtern" auf ſpätern Urſprung (nicht vor 1505—10)

1) Die Portale der Renaiſſance haben, vorzüglich ſeit das Fahren allgemeine Sitte wurde, den breitern Barockportalen weichen müſſen. In Neapel (S. 150 c) waren es von jeher breite und hohe Einfahrten.

a weisen. Endlich **Liceo Mamiani**, früher Pal. Sora (am Corso Vitt. Emanuele) 1503—9, „das Werk eines Stümpers jener Zeit", zeigt den frühesten Versuch einer konsequenten Gliederung mittelst der drei antiken Ordnungen (sogar an Türen und Fenstern durchgeführt), wie sie Bramante für seine Ecktürme von S. Peter projektiert hatte; man hat auf *Giuliano Leno*, seinen Gehilfen bei St. Peter, als Schöpfer des Baues geraten.

Hiernach wenden wir uns zu Bramantes beglaubigten römischen Werken. Sofort nach seiner Übersiedelung nach Rom Ende 1499 begann er den einzigen hier nach seinem Plane ausgeführten Kuppelbau,
b das schon 1502 vollendete Tempelchen im Klosterhofe von **S. Pietro in Montorio**: ein schlanker Rundbau, unten mit dorischem Umgang und zwölf kleineren Nischen, innen mit vier größeren Nischen und dorischen Pilastern; das Obergeschoß innen und außen einfach, die Kuppel als Halbkugel; zu unterst eine Krypta. (Die Bekrönung der Kuppel ist später; das ursprüngliche schlankere, mehr kandelaberartige Schlußstück auf einer Zeichnung der Uffizien.) Allein die Absicht Bramantes wird erst vollständig klar, wenn man weiß, daß rings um dieses schöne Gebäude nur ein schmaler freier Raum und dann ein runder Portikus von viel größeren Säulen und Bögen (um den Umriß der Kuppel zu begleiten) beabsichtigt war; die vier abgeschnittenen Ecken hätten dann vier Kapellen gebildet. Der Meister wollte also sein Tempietto aus einer bestimmten Nähe, in einer bestimmten Verschiebung, eingefaßt (für das Auge) durch Säulen und Bogen seines Portikus betrachtet wissen. Es wäre somit das erste Denkmal eines ganz durchgeführten perspektivischen Raffinements. — Die runde Form (vgl. S. 154 a) sollte sich an diesem so kleinen Baue in den verschiedensten Graden und Absichten wiederholen und spiegeln: als Hauptgrund des Kernbaues, des Umganges, des größeren Portikus, als Kuppel, dann als Nische des Innern, des Äußern, der Portikuswand und selbst der Portikuskapellen, — alles streng zu einem Ganzen geschlossen. Das Nischenwerk der bisherigen Renaissance (s. S. 121 c) erscheint gegen diese systematische Aufnahme und Erweiterung altrömischen Thermen- und Palastbaues gehalten wie ein bloßer befangener Versuch. Im Detail (die Rosetten in den Kassetten des Umgangs ausgenommen) ohne ein Laub- oder Vegetationsmotiv.

c Bald darauf entwarf Bramante den **Klosterhof bei S. M. della Pace** (1504). Dieser kleine Hof ist an und für sich schon eine Revolution des ganzen bisherigen Hallenbaues: unten Pfeiler mit ionischen Pilastern und Bogen, oben Pilasterpfeiler mit je zwei Halbpilastern gekuppelt (hier zuerst!) und mit geradem Gebälk, das in der Mitte jedes Intervalls durch eine korinthische Säule gestützt wird; — in dieser Form motivierte Bramante die Notwendigkeit,

das obere Stockwerk von ſeinem bisherigen Holzgeſimſe mit Konſolen zu befreien, um ihm eine monumentale Bildung zu geben, die mit dem Erdgeſchoſſe in reinſter Harmonie ſteht. (Baupedanten tadeln jede Säule über der Mitte eines Bogens, allein hier iſt durch das bedeutende Zwiſchengeſimſe mit Attika und durch die Schmächtigkeit der Säule jedes Bedenken gehoben.)

a Der einfache Neubau des Chores von S. M. del Popolo (nicht vor 1505 beg., um 1509 fertig) zeichnet ſich durch die ſchönen Verhältniſſe des geiſtreich eingeteilten Raumes aus. Die ſegelförmig zwiſchen tonnenartigen Gurten ausgeſpannte Kuppel wiederholt das von Bramante in S. Lorenzo in Damaſo ausgeführte (durch den Umbau verſchwundene) Motiv.

b Ferner war Bramante der glückliche Meiſter, welcher dem Vatikaniſchen Palaſte ſeine Geſtalt geben ſollte. Seit Nikolaus V. hatten die größten Architekten (S. 129 f) Pläne gemacht, ſtets hatte es jedoch bei einzelnen Stückbauten ſein Bewenden gehabt, hauptſächlich in der Nähe von St. Peter (Appartamento Borgia, Cappella Siſtina, Kapelle Nikolaus' V. uſw.). Innocenz VIII. legte in beträchtlicher Entfernung davon das Luſthaus Belvedere an (1486—92, nach der Zeichnung des *Antonio Pollajuolo* oder des *Giacomo da Pietraſanta,* der den Bau ausführte). Die Verbindung des letzteren mit den übrigen Teilen und eine gänzliche Umbauung derſelben mit neuen Gebäuden war nun Bramantes Aufgabe. Allein nur in dem c vordern dreiſeitigen Hallenhofe, dem Cortile di San Damaſo, iſt ſeine Anlage einigermaßen vollſtändig ausgeführt (z. T. durch *Raffael,* der die oberſte Säulenloggia hinzufügte, z. T. lange nach ſeinem Tode) und erhalten. Die Aufeinanderfolge der Motive von den ſtarken untern Pfeilern zu den leichtern der beiden mittlern Stockwerke und zu den Säulen des oberſten iſt ſehr ſchön behandelt; überdies finden ſich hier Raffaels Loggien und eine Ausſicht über Rom, die nicht zu den vollſtändigen, aber zu den ſchönſten gehört. Doch dieſer Hof ſollte bei weitem nicht das Hauptmotiv des Geſamtbaues bilden.

d Dieſes war vielmehr den Bauten vorbehalten, die den großen hintern Hof und den Giardino della Pigna umgeben. Man denke ſich die Querbauten der vatikaniſchen Bibliothek und des Braccio Nuovo hinweg. An der Stelle der erſteren erhoben ſich in der ganzen Breite zwiſchen den Vorbauten anſteigende Theaterſitze in gerader Flucht (welche denen in der Exedra am unteren Ende des Hofes entſprachen); in deren Mitte führte eine gerade Treppe aus dem unteren Hofe (Cortile di Belvedere) auf die breite mittlere Terraſſe, und von hier aus, rechts und links von einem als Triumphbogen geſtalteten Brunnen, in den genannten Giardino hinauf; man ſetze an die Stelle der Seitengalerien, welche nur in

baſtardmäßiger Umgeſtaltung und Vermauerung vorhanden ſind, die grandioſe Form ununterbrochener Bogenhallen und Mauerflächen, welche Bramante ihnen zudachte, ſo entſteht ein Ganzes, das ſeinesgleichen nicht haben würde. Man kann den Backſteinbau mit mäßigem Sims- und Pilaſterwerk, den Bramante teils anwandte, teils anwenden wollte, leicht an Pracht und Einzelwirkung überbieten; für das große Ganze war er faſt vollendet ſchön gedacht. Er iſt ferner abgeſchloſſen durch eine Hauptform, vor deren impoſanter Gegenwart jeder Mittelbau neuerer Paläſte gering und unfrei erſcheinen würde, ſo groß und reich er auch a wäre. Wir meinen jene koloſſale Niſche mit Halbkuppel, über welcher ſich ein halbrunder Säulengang mit tempelartigen Schlußfronten hinzieht. Sie iſt wohl faktiſch nur eine Schlußdekoration, allein ſie könnte der feierlichſte Eingang zu einem neuen Baue ſein. (Die Außenniſchen des alten Roms, ſ. I. Teil.)

b Endlich iſt die ſchöne flache Wendeltreppe am Belvedere nach Bramantes Plan ausgeführt: in der Mitte auf einem Kreiſe von immer acht Säulen ruhend, die von den ſchwereren zu den leichteren Ordnungen übergehen.

Für Julius II. begann Bramante das große Tribunal- und Verc waltungsgebäude, Pal. di S. Biagio genannt, deſſen Umfang man zwiſchen der Via Giulia und dem Tiber noch verfolgen kann. Über ein Erdgeſchoß mit ſo gewaltiger Ruſtika wie am Pal. Pitti ſollten zwei Stockwerke kommen, von denen man im Hofe des Pal. Farneſe, der dem innern Hofe nachgebildet iſt, eine Ahnung haben kann. Vier Ecktürme mit Zinnen, ein fünfter bedeutend höher über der Einfahrt, hätten ein Ganzes von unbeſchreiblicher Wirkung gebildet[1]). Der Typus dieſer Paläſte, Ruſtika unten, Halbſäulen an den oberen Geſchoſſen, wurde epochemachend und übte auf Raffael, Giulio Romano, Sanmicheli, Sanſovino und Palladio einen ſtarken Einfluß aus.

Dies alles iſt aber nichts im Vergleich zu Bramantes Entwurfe d der Peterskirche, der gewaltigſten Aufgabe, die einem Architekten je zuteil geworden.

Nach dem Plane *Bern. Roſſellinos* war der Bau unter Nikolaus V. 1452—54 begonnen und von Paul II. 1470—72 wieder aufgenommen worden, wobei *Giul. da Sangallo, Meo del Caprina* und andere Meiſter beteiligt waren. Die ausgeführten Arbeiten erſtreckten ſich auf die Fundamentierung und den teilweiſen Aufbau von Chor und Querſchiff. Sie waren zu bedeutend, als daß Bramante ſie ohne Ärgernis hätte beſeitigen können; er mußte im Gegenteile trachten, ſie für den Bau, den er plante, nach Möglichkeit auszunutzen. Er half

1) Im Hofe hatte Bramante auch einen „tempio corintio non finito“ errichtet, der dann 1575 von den Brescianern in ihre Nationalkirche S. Fauſtino vermauert wurde.

ſich, indem er die Spannung der Kirche Konſtantins feſthielt, die hintere Querſchiffsmauer ſeines Entwurfs auf einen Teil der Fundamente ſetzte und auf die andern einen proviſoriſchen Chor (zur Sicherung des Gottesdienſtes während der Ausführung des Neubaues) baute, ebenſo hoch, aber kürzer als der jetzige, deſſen Beſeitigung dann 1585 ohne Anſtoß erfolgen konnte.

Seinen Bau begann Bramante am 18. April 1506 mit der Abſicht, ein griechiſches gleicharmiges Kreuz mit großer mittlerer Kuppel zu errichten. (Seit Beginn der Projektierungsarbeiten, etwa 1505, war ſowohl *Peruzzi* als *Ant. da Sangallo d. j.* unter Bramantes Leitung daran tätig.) Die vier Ecken des Quadrats ſollten durch vorſpringende Türme gebildet werden, die Kreuzarme mit Umgängen als halbrunde Tribünen aus den Seiten des Quadrats heraustreten. Zwiſchen den Tribünen und den Türmen waren Eingangshallen projektiert, die in die vier Nebenkuppeln führten. Als einheitliche Geſamtkompoſition hätte ſich kein Gebäude des Altertums an Größe und Majeſtät mit dieſem Entwurfe meſſen können, wäre er durchgeführt worden. Umgänge mit Durchblicken hätten ihm den perſpektiviſchen Reiz und Zauber chriſtlicher Kathedralen verliehen; die edlen Formen, die der große Meiſter dabei gebrauchen wollte, hätten ein Gotteshaus von einziger Schönheit geſchaffen. Das griechiſche Kreuz galt denn auch ſeit Bramante als die vollkommenſte Kirchenform, ſo daß z. B. Leo X. unter den Plänen für S. Giovanni de' Fiorentini demjenigen des Jac. Sanſovino den Vorzug gab, weil es dieſe Geſtalt hatte. Die Madonna della Conſolazione in Todi (1508), die Steccata in Parma (1521), der Tempio della Madonna in Macereto bei Viſſo u. a. m. wiederholten alle dieſe Anordnung. a

Als Bramante ſtarb (11. März 1514), waren von ſeinem Entwurfe nur die Kuppelpfeiler in ihrer jetzigen Geſtalt (die ſpäteren Verſtärkungen beſtanden im Ausmauern der großen inneren Treppen), die ſie verbindenden Gurtbogen und ihre Zwickel bis zur halben Höhe aufgebaut. Auch den ſüdlichen Arm des Kreuzes (links) mit ſeinem Umgange und eine der Nebenkuppeln hatte er ſelbſt noch bis zu einer gewiſſen Höhe emporgeführt und ſomit das Syſtem und die Verhältniſſe des Innern feſtgeſtellt. b

Wir ſchließen hier die weitere Baugeſchichte von St. Peter bis zu ſeiner Vollendung gleich an. Angebliche Verſtärkungsarbeiten nach Bramantes Tode und ſolche, die die Erhaltung des proviſoriſchen Chores (ſ. oben) und damit das Aufgeben des hinteren Kreuzarmes bezweckten, aber mit der Demolierung des erſteren im J. 1585 verſchwanden, übergehen wir. *Fra Giocondo* (ſeit Juni 1514 beigezogen, † 1. Juli 1515) und *Raffael* (vom 1. April 1514 proviſoriſcher, vom 1. Aug. bis zu ſeinem Tode definitiver Leiter

des Baues) führten sie gemeinschaftlich aus; *Giuliano da Sangallos* Anteil (der vom 1. Jan. 1514 bis 1. Juli 1515 als Capomaestro fungiert) ist nicht der Rede wert. *Raffael*, dem — wie seither schon dem Bramante — *Ant. da Sangallo* und *Peruzzi* als „ajutanti dell' architetto" zur Seite standen, baute dann im Langhause an den zwei letzten Pfeilern vor der Kuppel und wölbte im südlichen Kreuzarme die zu den Nebenkuppeln führenden Arkaden. (Ob die achteckige Kassettierung von ihm oder von Bramante entworfen, ist nicht gewiß. Der von Serlio mitgeteilte Plan Raffaels ist nur der Gesamtidee nach richtig.)

Nach Raffaels Tode (6. April 1520) ward *Antonio da Sangallo d. j.* Leiter des Baues; *Peruzzi* blieb nur sein Gehilfe und wurde erst ein Jahr vor seinem Tode (6. Jan. 1536) Antonio gleichgestellt. Vierzehn Jahre hindurch blieb der Bau einer Ruine gleich liegen, bis ihn 1534 endlich Paul III. durch Antonio wieder energisch in Angriff nehmen ließ. Sangallo führte den südlichen Kreuzarm (ohne die Apsis) und den vorderen Arm in gleicher Länge empor und wölbte beide kurz vor seinem Tode (3. Aug. 1546) ein. Aus unbekannten Gründen erhöhte er den Fußboden der Kirche um 3,20 m, wodurch die sog. Grotten entstanden. Die halbrunden Kapellen Bramantes in den Kuppelpfeilern und im übrigen Baue erhielten dadurch ein zu breites Verhältnis. Um dem abzuhelfen, setzte Antonio die jetzigen schönen Altäre mit Säulen und Giebel hinein, kassierte die Piedestale und setzte an ihre Stelle die Basen, wie sie jetzt sind. Sein Modell ist noch in einem oberen Saale der Kirche sichtbar. Neben manchem von Michelangelo mit Recht gerügten Fehler zeigt es Partien von großer Schönheit.

Nach Sangallos Tode übernahm der greise *Michelangelo* am 1. Jan. 1547 die Fortsetzung des Baues. Es bedurfte seines ganzen schon gewonnenen Ruhmes und seines Verzichtes auf jeden Lohn, um seinem Entwurfe den Sieg zu sichern. Sein Ausspruch, er betrachte sich bloß als den Ausführer Bramantes, bezieht sich auf das Festhalten des griechischen Kreuzes und der wesentlichen Punkte der inneren Gesamtkomposition; und diesem Vorsatze blieb er treu. Eine der Freskoansichten des damaligen Rom in der Vatikanischen Bibliothek stellt den Bau ungefähr so dar, wie er ihn haben wollte: ein gleicharmiges Kreuz, dessen vorderer Arm in der Mitte der Fassade eine nur viersäulige, aber in riesigem Maßstabe gedachte Vorhalle aufweist. Die Kuppel hätte diesen vordern Arm des Kreuzes ebenso völlig beherrscht wie die gleich langen drei übrigen Arme. Bis dahin hatten alle Meister die Umgänge, zum Teil auch die vortretenden Ecken mit Türmen oder Sakristeien, sowie die äußeren Arme der Nebenkuppeln beibehalten. Er gab sie auf, trug den Umgang Bramantes ab, rückte die Apsiden um einund-

eindrittel Meter hinaus und ſtumpfte die Winkel der vier Eckräume zwiſchen den hervortretenden halbrunden Tribünen durch ſchräge Wände ab. Auch die Außenſeite der hintern Teile des Baues mit ihren korinthiſchen Pilaſtern (ſtatt der innern doriſchen) und ihrer Attika hat Michelangelo zu verantworten. Sie ſind eine bizarre, willkürliche Hülle; die Attika und die Fenſter zeigen eine Bildung, die an Caprice mit der Porta Pia wetteifert. (Mit Unrecht hat man die Verantwortung dafür Maderna zuſchieben wollen.) Viel gemäßigter verfuhr Michelangelo im Innern, deſſen Organismus (Pilaſter, Niſchen, Geſimſe, auch wohl die Angabe des Gewölbes) wenigſtens ſo weit ihm angehört, als nicht ſpäterer, zumal farbiger Schmuck einen neuen Sinn hineingebracht hat. (Wem das ſehr bizarre Niſchenwerk in den drei Tribünen zur Laſt fällt, weiß ich nicht anzugeben; die Stukkaturen ihrer Halbkuppeln ſind erſt aus dem 18. Jahrh.)

a Die Kuppel Michelangelos (42,6 m weit) iſt an Höhe der geplanten Bramantes überlegen; für Lage und Höhe des Zylinders hielt er aber an deſſen Angaben feſt. Statt jedoch, wie Bramante, das Hauptgewicht auf den offenen Säulengang mit krönenden Statuen zu legen, gab Michelangelo der eigentlichen Wölbung das Übergewicht. Er erhöhte dadurch den maleriſchen Eindruck majeſtätiſcher Ruhe. Seine Kuppel bietet wohl von außen die ſchönſte und erhabenſte Umrißlinie dar, welche die Baukunſt auf Erden erreicht hat. Hier zuerſt iſt der Zylinder in koloſſaler Größe zum Ausdrucke tragender Kräfte in Geſtalt der gekuppelten Säulen mit vorgekröpftem Gebälk erhoben: über das Wie? wird man wohl ſtreiten, aber ſchwerlich innerhalb dieſes Stils eine andre Löſung angeben können. Die Anſicht, die jetzige äußere Kuppellinie ſei nicht die Michelangelos, ſondern eine von *Giac. della Porta* erhöhte, iſt ganz irrig; auch iſt es nicht ſicher, ob erſt er und nicht ſchon Michelangelo ſelbſt die unterſte Schale (von dreien) der Innenkuppel unterdrückte. Am Modelle diente ſie dazu, die halbkugelförmige Kuppel Bramantes gegenüber der überhöhten innern Kuppelſchale zu veranſchaulichen[1]).

b Von Michelangelo ſtammt auch die Flankierung der Kuppel mit vier kleineren Kuppeln, als Erſatz für die unterdrückten Türme Bramantes (bloß die zwei vordern wurden ſpäter ausgeführt).

Das von Bramante in St. Peter ausgeſprochene Syſtem iſt es, das einen ſo ungeheuren Einfluß auf den Innenbau der Kirchen der ganzen katholiſchen Welt ausgeübt hat und als Kanon, obgleich nie mehr ſo edel, in tauſend Variationen nachgeahmt wurde.

---

1) Das Modell zur Kuppel entſtand 1557, der Tambour war beim Tode Michelangelos 1564 fertig, die Kuppel wurde aber erſt vom Juli 1588 bis Mai 1590 eingewölbt, die Laterne 1590 aufgeſetzt, und alle Vollendungsarbeiten an der Kuppel bis Ende 1592 ausgeführt.

Nirgends besser als in St. Peter kann man die veredelnde oder verderbliche Wirkung des Einzelnen kennen lernen. Zuerst betrachte man an den Kuppelpfeilern das Detail Bramantes. Die Basen, die Kapitäle, die Profilierung des Gebälkes, die herrliche Kassettierung der Kuppelbogen, sämtliche Details des großen Meisters sind in ihrer Art klassisch zu nennen. Von den Tabernakeln der Seitenaltäre und den noch guten Kapitälen Sangallos im Südarme gehe man zu den weniger guten der anstoßenden Tribuna über, wo alles, das bizarre Nischenwerk, die Fenster, die an die Gewölbe schlecht anschließenden Halbkuppeln, dem Michelangelo zur Last fällt. Im Langhause Madernas wird alles noch schlimmer: die auch seitwärts ausgebauchten Blätter der Kapitäle, die maßlos hervortretenden Figuren der Zwickel erdrücken die Arkadenbogen und lassen sie klein erscheinen. Und das ist das erste Detail, welches man sofort beim Eintritte gewahrt; es nimmt einem leider jede Lust nachzusehen, ob es überall ebenso schlecht sei.

a In den Kuppelraum fallen durch die großen Fenster des Zylinders jene Ströme von Oberlicht, welche die Kirche wesentlich beherrschen. Die Wände des Zylinders und der Schale sind auf das glücklichste gegliedert durch Pilaster, Attika und Gurte, welchen sich die Mosaiken sehr zweckmäßig unterordnen [1]). Wenn man sich das schlechte spätere Nischenwerk der vier Hauptpfeiler samt ihren Statuen hinwegdenkt *(Bernini)* und das Ganze überhaupt auf seine wesentlichen Formen reduziert, so übt es einen architektonischen Zauber, der sich bei jedem Besuche erhöht, nachdem der historische Phantasieeindruck längst seine aufregende Kraft verloren hat. Hauptsächlich das harmonische Zusammenwirken der z. T. so ungeheuren Kurven verschiedenen Ranges, welche diese Räume um- und überspannen, bringt jenes angenehm traumartige Gefühl hervor, welches man sonst in keinem Gebäude der Welt empfindet, und das sich mit einem ruhigen Schweben vergleichen ließe. —

b Die nächsten Seitenräume der Kuppel und die Eckkapellen (Nebenkuppeln) sind wohl in der Anlage nach Michelangelos Entwurfe gebaut; *Vignola* (1507—73), der nach seinem Tode Bauleiter wurde (zugleich mit *Pirro Ligorio,* der aber 1568 seines Amtes enthoben ward), führte 1564—73 die beiden kleinen rückwärtigen Kuppeln auf. Aber ihr ganzer Schmuck, sowohl die Marmorbekleidung der Pfeiler und Wände als die Mosaiken und Statuen sind spätern Ursprunges, und die Farbenwirkung ist gewiß eine

1) Statt nach Bramantes endgültigem Plane, gliederte Michelangelo seine an sich vollkommene Kuppel — vielleicht unbewußt — nach einem frühern Gedanken des Meisters mit einer im Vergleiche zu den Hauptgewölben zu starken Betonung der Rippen. Die Einteilungen der Kuppel von Raffaels Chigikapelle in S. M. del Popolo würden auch in den Apsiden besser zu den Gewölben Bramantes passen.

ganz andere als die, welche er beabsichtigte. Nach Vignola kam *Giacomo della Porta* (1541—1604), der 1585 den provisorischen Chor Bramantes entfernte und mit *Dom. Fontana* zusammen 1588 bis 1590 die Kuppel und Laterne vollendete. Unter ihm ward auch der Hauptaltar geweiht (1594), die Kuppel mosaiziert und 1592 die Tribuna der alten Basilika abgetragen.

Doch im großen wich erst *Carlo Maderna* (1556—1629), der von 1604 an mit *Giov. Fontana* (1540—1614) den Bau leitete, auf Geheiß Pauls V. (seit 1605) von dem Plane Bramantes und Michelangelos ab. Da die Kuppel über den am hinteren Ende der alten Basilika befindlichen Hauptaltar sich erheben mußte, fiel das vordere Ende der Konstantinischen Basilika[1]) nicht ganz ins Innere des vorderen Arms des griechischen Kreuzes. Dieser Gedanke war der Geistlichkeit peinlich; daher ihr stetes Drängen auf Verlängerung des vordern Kreuzarmes. Bisher hatten dem alle Leiter des Baues widerstanden. Auch Maderna entschloß sich nur widerwillig zur Anlage des Langhauses (beg. 1607), dessen verderbliche Wirkung er durch scheinbare Verbreiterung zu mindern suchte. Aber die enger aneinander gerückten Pilaster — das Mittel, wodurch er diese Wirkung erreichte, — geben dafür den Pfeilern ein schlechteres Verhältnis. Ihre Breite hemmt den freien Einblick in die Nebenschiffe, so daß diese für die Wirkung im großen kaum in Betracht kommen. Dazu kommt, daß sie, um die Gesamtbreite des Anbaues auf das Allernotwendigste zu beschränken, verhältnismäßig schmal angelegt und in ovale Kuppelräume geteilt wurden, an die sich ziemlich flache Kapellen anschließen. a

Außen ging der vordere Anblick der Kuppel für jeden Gesichtspunkt verloren, und es mußte eine neue Fassade komponiert werden, die diesmal als breite Fronte gestaltet wurde, da die Rücksicht auf die drei übrigen, abgerundeten Arme des Kreuzes wegfiel (1608—12 aufgeführt). Von aller Beziehung zur Kuppel und zum Reste des Baues überhaupt abgelöst, fiel die Fassade aus, wie sie eben zu Anfang des 17. Jahrh. ausfallen mußte: als ungeheures Dekorationsstück, dessen Teile auf alle Weise vor- und rückwärts, aus- und einwärts treten ohne Grund und Ursache. Die Verschiedenheiten der Interkolumnien lassen sie geradezu unverständlich, die angelehnten Säulen plump erscheinen. Selbst mit Anschluß an das Motiv, welches Michelangelo an den übrigen Außenseiten der Kirche durchgeführt, hätte sich etwas viel Großartigeres erreichen lassen. Aber derselbe *Maderna* schuf auch das Innere der Vorhalle, einen der schönsten modernen Bauten in ganz Rom. Die vor- b

1) Das Niederreißen begann am 29. März 1606; am 24. März 1616 fiel der letzte Rest.

geſchriebene Einfachheit in Gliederung und Farbe läßt die Wirkung der Verhältniſſe ungeſtört.

Maderna vollendete den Kirchenbau im Jahre 1614 (mit Ausnahme der zwei Seitenhallen unter den Glockentürmen, die er 1618 nur begann). Nach ſeinem Tode kam der noch junge *Bernini* a (1598—1680) über das Gebäude (1629). Von den Glockentürmen, welche an beiden Enden der Faſſade (wo das Auge ſie nicht verlangt) prangen ſollten, baute er einen (beg. 1638), den er bald darauf wieder abtragen mußte (1647). Viel ſpäter, ſchon als Greis b legte er die berühmten Kolonnaden an, bei weitem das beſte, was er überhaupt gebaut hat (1655—67). Die Bildung des doriſchen Details iſt nicht nur einfach, was ſie bei der hundertmaligen Wiederholung der Formen durchaus ſein mußte, ſondern kalt; allein faſt gar nicht barock. (Die Säulen der äußeren Kurven ſind dicker als die der inneren.) Was die Geſamtanlage betrifft, ſo iſt vor allem Maderna ſeinem Nachfolger den größten Dank ſchuldig; Bernini hat das mögliche getan, um die Faſſade zu heben und groß ſcheinen zu laſſen. Dies geſchah namentlich durch die Annäherung der beiden nächſten Enden der Hallen, über welche ſie ſo weit emporragt, während zugleich das Auge über das (in der Tat ziemlich ſtarke) Anſteigen des Platzes getäuſcht und damit in der Meinung erhalten wird, ſie ſtehe beinahe auf demſelben Plane mit den Kolonnaden. Träten die Hallenenden weiter auseinander, als die Faſſade breit iſt, ſo würde jene Vergleichung wegfallen. In dem elliptiſchen Grundplane der Kolonnaden ſelbſt liegt wiederum eine Scheinvergrößerung, indem das Auge ihn eher für rund hält, ihm alſo eine Tiefe zutraut, die er nicht hat. — Die Stelle iſt richtig gewählt; wenn St. Peter ein Atrium haben ſollte, von welchem aus die Kuppel ſichtbar war, ſo mußte dasſelbe in einige Entfernung zu liegen kommen, ſelbſt ohne die mitbeſtimmende Rückſicht auf den ſchon vorhandenen Vorbau des vatikaniſchen Palaſtes.

c Außerdem drückte Bernini auch dem Innern durch die von ihm hineingeſetzten plaſtiſchen Werke (und mittelbar durch die Nachahmungen ſeiner Schüler und Nachfolger) ganz entſchieden ſeinen Stempel auf. Leider blieb es dabei nicht; er bekleidete die Pfeiler der Seitenſchiffe in greller Inkruſtation mit jenen pamfiliſchen Tauben uſw. auf buntem Marmorgrunde; er war es auch, welcher die vier Kuppelpfeiler mit jenen kläglichen Niſchen und Loggien verſah, die dieſen wichtigſten Teilen des Gebäudes Einfachheit und Nachdruck rauben. Die vier Statuen mußten entweder wegbleiben oder gigantiſch groß (und dann in anderm Stil) gebildet werden; gegenwärtig ſind ſie viel kleiner als die darüber an den Zwickeln der Kuppel angebrachten Evangeliſten in Moſaik.

Es ist eine alte Klage, daß St. Peter innen kleiner aussehe, als es wirklich ist. Ich weiß nicht, ob jemand, der ohne dies Vorurteil zum erstenmal hineintritt, die Kirche nicht doch ungeheuer groß finden würde; jedenfalls hängt viel von der Beleuchtung und von der Menschenzahl ab. Am Ostermorgen weiß jeder, daß er sich im größten Binnenraume der Welt befindet. Dennoch bleibt sicher, daß man an mancher Stelle von der Größe des Baues keine Ahnung mehr hat: die Weihbeckenengel täuschen nicht lange und nicht stark genug. Entschieden verkleinernd wirken die Zutaten *Berninis,* das entsetzliche Tabernakel und die Kathedra Petri. Hier wird das Auge zu einer falschen Rechnung geradezu genötigt[1]).

Zu den letzten Werken Bramantes gehört das Marmorgehäuse der Santa Casa in Loreto (Modell 1510 von *A. Peregrini* aus Florenz gearbeitet), ein wahrer Wunderbau, wenn die Skulpturen daran ebenso vorzüglich wären wie die Architektur. Der Aufbau und die Behandlung des Postamentes, der korinthischen Halbsäulen, des Gebälks und der bekrönenden Balustrade sind der Antike würdig; selbst in viel größerem Maßstabe ausgeführt, würde diese Komposition nicht minder schön wirken. Sodann rühren die Verstärkungsarbeiten, durch welche die Kuppel des *Giuliano da Sangallo* vor dem Einsturze bewahrt wurde, ebenfalls sicher von Bramante her (1509); sein Schüler *Ant. da Sangallo d. j.* führte sie aus. Endlich gab Bramante zur selben Zeit den Entwurf für den Pal. Apostolico, der in Form zweigeschossiger Pfeilerarkaden ein Atrium vor der Kirche bilden sollte. Nur die ersten elf an die Kirche anschließenden dorischen Arkaden kamen nach Bramantes Plane 1530—33 durch *Sangallo* zur Ausführung. Sie haben andere Verhältnisse, als jene im Vatikan. Auch die Eingangspforte, gegenüber der Kirche und ursprünglich für sie bestimmt, geht auf Bramante zurück.

a b c

Als Festungsbaumeister tritt uns Bramante in dem über allen ähnlichen Anlagen erhabenen majestätischen Hafenkastelle von Cività Vecchia entgegen, 1508 beg. und bis auf den von *Michelangelo* hinzugefügten obern Teil des mittlern Turmes vollendet. Nicht nur in der Kunst, mit wenigen Formen groß zu wirken, zeigt

d

1) Wer St. Peter allmählich verstehen will, muß prinzipiell stets das Langhaus meiden, vielmehr womöglich zur kleinen Tür (hinter dem Südkreuzarm) eintreten und sich zu den Stellen der ursprünglichen Eingänge begeben. — Man wird bald empfinden, wie absurd die sprichwörtliche Erklärung ist: es scheine St. Peter klein, weil die Verhältnisse alle so richtig. Gerade weil das Langhaus, durch welches man eintritt, die ursprünglichen Verhältnisse so gründlich verändert, wirken sie von dort aus nur noch wenig. Am Ende des viel kürzeren Kreuzarmes stehend, scheint es ohne Vergleich länger, größer und majestätischer, nur weil hier noch jene Verhältnisse herrschen, für die Bramante den Bau geschaffen.

sich Bramante wieder als Meister, sondern auch in der Profilierung und der Verbindung architektonischer Formen mit der komplizierten Anordnung der obern Schießscharten.

Bei der großen Anzahl von Gehilfen, die Bramantes gewaltige Bautätigkeit erforderte, ist es nicht erstaunlich, wenn eine Anzahl seiner Baugedanken und Motive von seinen Schülern im Kirchenstaate und darüber hinaus zur Ausführung gebracht und daher später, wie es schon in der Lombardei geschehen war, dem Meister selbst zugeschrieben wurden. Wir wollen die wichtigeren hier anführen.

a S. M. della Consolazione in Todi, im Innern 1508 von *Cola Mateuccio da Caprarola* beg., im Äußern 1516—24 von *Ambrogio da Milano* und *Fr. de Vito Lombardo* voll., eine Wallfahrtskirche, frei auf halbkreisförmiger Terrasse am Bergabhange gelegen, wäre der Anlage nach eines der vollkommensten Gebäude Italiens, wenn die Verhältnisse der inneren Pilasterordnungen so glücklich wären wie die äußeren. Den späteren Zylinder und die zu schlanke Kuppel (erst 1606) muß man sich mehr im Stile des Tempio auf dem Sposalizio Raffaels ergänzt denken. (Zwei spätere Bauten, b S. M. di Belvedere in Città di Castello, 1684, und das Ora- c torio della Chiesa Nuova in Perugia, wiederholen im kleinen die Anlage der Kirche von Todi.) Nur entfernte Ähnlichkeit mit d dieser Kirche hat der Tempio della Madonna in Macereto bei Visso, von *Battista Lucano* aus Bissone am Luganersee († 1539): griechisches Kreuz mit quadratischer Vierung und achteckiger Kuppel über einer Art Santa Casa, wie in Loreto; die kurzen Kreuzarme mit je drei halbrunden Nischen und eigentümlichen Kuppelsegmentgewölben; das Äußere ein unregelmäßiges Oktogon mit schöner Eckpilasterarchitektur. Wie eine Vorstufe dazu erscheint das Kirch- e lein S. Rocco vor Spoleto, plump in Formen und Ausführung, interessant als einzige Lösung des Problems der Beleuchtung durch ausschließliches Scheitellicht mittelst großer Kuppellaterne. Ebenda die innen achteckige, außen quadratische kleine Kuppelkirche della f Manna d'Oro, mehr als irgend einer der Zentralbauten Mittelitaliens an gewisse lombardisch-bramanteske Konzeptionen (S. M. in Busto Arsizio, Canepanuova in Pavia) erinnernd. Endlich noch g das kleine, im Aufbaue sehr einfache Oktogon der Madonna delle h Carceri in Camerino und das Quadrat von S. Rocco bei Matelica, durch austretende Kapellchen zu einem Kreuze erweitert.

Hierher gehören auch drei Bauten des *Rocco da Vicenza*: die i Madonnenkirche in Mongiovino (Station Panicale) 1524—26, ein griechisches Kreuz mit Kuppel durch Eckkapellen zum Quadrate ergänzt, mit darangesetztem kleinen rundschließenden Chore. Der

Innenraum ſehr weihevoll, das Äußere noch in etwas befangenen Frühformen, die beiden ſehr reichen Portale von *Giul. da Verona* und *Bern. da Siena.* (Ganz dieſelbe Anlage bietet S. M. Nuova in Cortona, 1530 von *Batt. di Criſtofanello,* der auch den Pal. Mancini già Laparelli daſelbſt erbaute.) — Sodann die Madonna di Vico (Chieſa tonda) vor Spello 1517, ein ungleichſeitiges Achteck mit Kuppel, an das ſich drei halbrunde Arme und nach vorn ein größerer quadratiſcher Faſſadenarm anſchließt. Das Innere harmoniſch trotz ſeiner Kahlheit, das Äußere flüchtig und roh bis auf das in Verhältniſſen und Profilierungen einfach ſchöne Portal (dat. 1539). Und drittens S. M. del Glorioſo bei San Severino (1521), ähnlich wie A. da Sangallos Madonna in Lucignano (S. 139 b), nur mit längerem Schiffe und Kapellenniſchen an deſſen Wänden, ſowie mit reichem Ornament an den auf hohe Poſtamente geſtellten Säulen. Die Madonna del Monte bei Ceſena, aus einer älteren dreiſchiffigen Pfeilerbaſilika zu Ende des 15. Jahrh. in eine Renaiſſancekirche umgeſtaltet, zeigt ein Inneres von höchſt origineller Anlage: einſchiffig mit tiefen Seitenkapellen, die den Chor als Umgang umziehen, mit einer von *Antonio Terribilia* um die Mitte des 16. Jahrh. hinzugefügten Flachkuppel und mit erhöhtem Chore über der alten Krypta. — Der Dom von Foligno, ein aus ſechs Quadraten beſtehendes lateiniſches Kreuz von romaniſcher Anlage (S. 11 a). Von dem im vorigen Jahrh. umgeformten, 1512—15 von *Cola da Caprarola* begonnenen Neubaue iſt die ſchöne Kuppel noch erhalten, ausgebaut bis 1548, von ſtattlicher Raumwirkung. — S. Filippo in Todi, tonnengewölbtes Schiff, von Seitenkapellen, die ſich in Pfeilerarkaden öffnen, begleitet; achteckige Flachkuppel von gleicher Breite und daranſtoßend eine ebenfalls gleichbreite Apſis (Anfang des 16. Jahrh.). Im innern Dekorationsſyſtem und in der Behandlung des Details verrät ſich der Einfluß der Conſolazione. Von S. Filippo abhängig, aber einfacher, ohne Kapellen und Apſis, S. Trinità in Calvi, und wenigſtens in dem — entwickelteren — Schiffe auch S. Maria daſelbſt, ohne Kuppel, aber mit eigentümlicher, ſich gegen das Schiff in einem Triumphbogen öffnender Choranlage.

Wenn man lange glaubte, an *Bramante* habe ſich keine eigentliche Schule angeſchloſſen, ſo lag dies an dem Umſtande, daß man ſeine Entwürfe zur Peterskirche, die von ihm daran ausgeführten Teile und die Werke ſeiner letzten Stilweiſe zu wenig kannte, ſomit ihren Zuſammenhang mit den Schöpfungen der folgenden Generationen nicht ermeſſen konnte. In ihnen hatte der Meiſter ein Programm grandioſen Pfeilerbaues mit Niſchen aufgeſtellt, wonach alle Künftigen ſich zu richten hatten. Die toskaniſche Schule

mit all ihren bisherigen Kuppel- und Gewölbekirchen war hier durch ein neues System der Massenbelebung, ein neues Verhältnis von Nischen und Eckpilastern überflügelt; sie hatte sich noch immer stellenweise auf den Säulenbau verlassen, — Bramante gab ihn im wesentlichen auf. Seine Pfeiler mit Pilastern — wenigstens am Äußern — sind vielleicht die einfachsten, die die Renaissance gebildet hat, ohne Kannelüren, mit nur sehr gedämpftem Blattwerk der Kapitäle; und wenn die Schönheit in der vollkommenen Harmonie des Einzelnen zum Ganzen besteht, so sind sie auch die schönsten. Allein schon die nächsten Nachfolger begnügten sich damit nicht gern. Sie behielten aus der frühern Renaissance die Wandsäulen wenigstens zur Fensterbekleidung bei, auch wohl zur Wandbekleidung. Demgemäß traten dann auch die betreffenden Gesimse weit und starkschattig hervor. Man vergaß zu leicht das, wovon der große Meister allein ein völlig klares Bewußtsein scheint gehabt zu haben: daß nämlich einem abgeleiteten, mittelbaren Stile wie diesem, sobald die Zeit der naiven Dekoration vorüber ist, nur die gemessenste Strenge und Ökonomie auf die Dauer zu helfen imstande ist, daß er dadurch allein den mangelnden Organismus würdig ersetzen kann.

Als Bramante den Bau der Peterskirche, des Vatikans und des Gerichtspalastes begonnen hatte, war er sich wohl bewußt, daß er sie nicht zu Ende führen konnte, und sah sich daher beizeiten nach einem würdigen Nachfolger um, den er in *Raffael* zu finden hoffte.

a Die kleine Kirche S. Eligio degli Orefici (zwischen Via Giulia und dem Tiber) war *Raffaels* erster Bau; er ist die Wiedergabe einer der Nebenkuppeln in einem von Bramantes Entwürfen zu St. Peter. Das Innere, noch ziemlich wohlerhalten, hat vorzügliche Raumverhältnisse; 1509 beg., wurde die Kuppel erst 1524 im wesentlichen genau nach seinem Entwurfe ausgeführt.

Fast gleichzeitig begann Raffael im Auftrage des sienesischen b Bankiers Agostino Chigi den Bau der Farnesina (erb. 1509—11).[1]) Diese berühmte Villa wird zwar fast allgemein dem Peruzzi zugeschrieben, aber — abgesehen vom Stile und von den für Peruzzi allzu schlanken Verhältnissen — schließt die einzige echte Zeichnung des letzteren, die sich auf die Farnesina bezieht, ihn fast sicher als Baumeister aus. Es ist unmöglich, eine gegebene Zahl von Sälen, Hallen und Gemächern anmutiger in zwei Stockwerken zu disponieren, als hier geschehen ist. („Non murato ma veramente

---

* 1) Inwieweit Villa Mieli, eine Stunde vor Porta S. Marco bei Siena, die Sigismondo Chigi, der Bruder Agostinos, 1505 erbauen ließ, diesem als Vorbild zur Farnesina vorgeschwebt haben mag, bleibe dahingestellt (in der Nähe eine dazugehörige hübsche Kapelle).

nato“, ſagt Vaſari von dem reizenden Gebäude.) Neben der vornehm grandioſen Villa Madama erſcheint die Farneſina als das harmlos ſchönſte Sommerhaus eines reichen Kunſtfreundes. Durch die beſonnenſte Mäßigung der architektoniſchen Formen behält der mittlere Hallenbau mit den vortretenden Seitenflügeln eine Harmonie, die ihm eine Zutat von äußern Portiken mit Giebeln u. dgl. nur rauben könnte. Die einfachſten Pilaſter faſſen das obere und das untere Stockwerk gleichſam nur erklärend ein; das einzige plaſtiſche Schmuckſtück, das denn auch wirkt, wie es ſoll, iſt der obere Fries unter dem vorſpringenden Konſolengeſimſe. (Über die Bemalung ſ. S. 264 a.) — Die kleinen Mittelſtockwerke (Mezzaninen) ſind (wie in der guten Zeit überhaupt, zumal an einem kleinen Gebäude) außen nicht zum Ausdrucke gebracht; die Fenſter des untern Mezzanins ſind ganz ungeſcheut zwiſchen den Pilaſterkapitälen, die des obern im Frieſe angebracht. Die maleriſche Ausſtattung des Innern, deren Ruhm das Bauwerk als ſolches in den Schatten ſtellt, wird unten zur Sprache kommen. — In derſelben Villa baute Raffael die infolge der Stromkorrektion abgetragene einfache Loggia am Tiber und Stallungen für 100 Pferde; die Piedeſtale der Schmalſeite allein ſind noch an der Lungara erhalten.

Ehe dieſe Bauten noch fertig waren, begann Raffael um 1512, gleichfalls für Agoſtino, die köſtliche Cappella Chigi in S. M. del Popolo. — Dagegen dürfte die Raffael zugeſchriebene hübſche Vorhalle der Navicella in Anbetracht der mangelhaften Gebälkanordnung in den Ecken kaum von ihm herrühren. a b

Von den wenigen nach ſeinem Entwurfe ausgeführten und noch vorhandenen Gebäuden iſt Pal. Vidoni in Rom (auch Coltrolini Stoppani und Caffarelli genannt, bei S. Andrea della Valle) arg verbaut, ſo daß das Ruſtikaerdgeſchoß, auf deſſen ſtarken Kontraſt mit den gekuppelten Säulen des obern Stockwerkes die Wirkung des Baues berechnet war, faſt nirgends mehr die urſprünglichen Öffnungen zeigt; auch die obern Teile ſind moderniſiert und das Ganze durch Fortſetzungen aus den Verhältniſſen gekommen. Nur die ſieben mittleren Fenſter geben die urſprüngliche Faſſade Raffaels; die Höhenverhältniſſe ſind genau die ſeines eigenen Wohnhauſes (auf Piazza Scoſſacavalli, fälſchlich Haus Bramantes genannt, weil dieſer es bald nach 1500 für den Grafen Caprini erbaut hatte, von dem es Raffael 1517 erwarb; es iſt durch ſpätere Umbauten völlig unkenntlich gemacht). Das Erdgeſchoß iſt aus Gußmauerwerk wie aus einem Blocke gebildet, und die Ruſtikafugen darin ſind ausgehauen. *Lorenzetto* war der ausführende Architekt, von welchem der in der Nähe liegende Hof des Pal. della Valle herrührt, trotz Vernachläſſigung einer der ſchöneren dieſer Zeit (ſ. S. 297 a). — Dem Typus von Pal. Vidoni folgt auch c d e

a Pal. Costa, für den Arzt Leos X. Giacomo da Brescia im Borgo erbaut; nur sind die Halbsäulen hier zu Pilasterbündeln gedämpft (je drei zusammen) und ist eine Attika aufgesetzt (stark restauriert). Am ehesten könnte auch er von *Lorenzetto* herrühren.

b Zu dem Pal. Pandolfini (jetzt Nencini) in Florenz (Via Sangallo), lieferte Raffael 1516 die Entwürfe, die einer seiner Unterarchitekten, *Francesco da Sangallo,* ausführte, jedoch wohl nicht ohne Veränderungen (namentlich an der Gartenseite): i. J. 1520 war der Bau schon ziemlich in seinem jetzigen, wahrscheinlich unvollendeten Zustande. Es sind die Formen eines nur bescheidenen Gebäudes in großen Dimensionen und mächtigem Detail ausgedrückt (das System des oberen Stocks kommt genau in einer Zeichnung Bramantes vor): Rustikaecken; die Fenster oben mit Halbsäulen, unten mit Pilastern eingefaßt und mit Giebeln bedeckt; über einem hohen Friese (hier bloß mit großer Inschrift), wie in der Farnesina, ein prächtiges Hauptgesims; nach einem bedeutenden Rustikaportale neben dem Gebäude (dessen Mitte es wohl hätte bilden sollen) wiederholt sich das untere Stockwerk als Altan; jetzt eines der reizendsten Beispiele aufgehobener Symmetrie.

c Der früher Raffael oder Palladio zugeschriebene Pal. Uguccioni auf Piazza della Signoria in Florenz ist von *Mariotto di Zanobi Folfi* um 1550 ausgeführt. Er hat das Modell dazu nach der Zeichnung eines ungenannten römischen Architekten verfertigt. Wie am Hause Bramantes, so ist auch hier das Untergeschoß in derbster Rustika gehalten, jedoch mit zwei Geschossen gekuppelter Wandsäulen darüber, statt eines einzigen.

Neben dem schon besprochenen Anteile Raffaels an der Peters-
d kirche wäre als sein bedeutendstes Werk die Villa Madama zu nennen. (Am Abhange des Monte Mario für den Kardinal Giulio de' Medici, später Clemens VII., um 1515 beg., leider nur zum kleinen Teile bis 1527 ausgeführt und jetzt in trostlosem Zustande, nachdem schon längst der Garten aufgegeben worden.) Das gerade Gegenteil von dem, was der Durchschnittsgeschmack unserer Zeit ein freundliches Landhaus zu nennen pflegt: kaum je zum Wohnen, vielmehr nur zum Absteigequartier bestimmt; möglichst Weniges in möglichst großen Formen und von einer einfachen Majestät, wie sie dem vornehmsten der Kardinäle, schon halb designierten Nachfolger auf dem päpstlichen Stuhle gemäß zu sein schien. Nur eine Ordnung von Pilastern; ja in der Mitte, wo die dreibogige Halle mit den S. 256 d—e erwähnten Arabesken sich öffnet, nur ein Stockwerk, über hoher, malerisch ungleich vortretender Terrasse; das Wasserbecken unten daran ehemals durch Ströme aus den Nischen belebt. Der auf der Rückseite gelegene, nur halb angelegte, un-

vollendete runde Hof ſollte die Mitte der Anlage bilden, deren Hauptfaſſade nach dem Tiber ſah. Die Architektur dieſes Hofes (Halbſäulen und Niſchen mit Tabernakeln) iſt der Außengliederung der Umgänge Bramantes an St. Peter entnommen. *Giulio Romano* ſoll den Bau geleitet haben. Der Umſtand, daß mehrere ſchöne Zeichnungen zur Villa Madama von *Ant. da Sangallo,* ſeinem Bruder (*il Gobbo*) und ſeinem Vetter *Francesco* für Raffael gefertigt wurden, zeigt, daß dieſer wie in der Malerei ſo auch in der Architektur ſich der Mithilfe von Fachgenoſſen bediente, um der erdrückenden Arbeitslaſt Herr zu werden. Die Villa Madama übte auf die Entwicklung der italieniſchen Villa einen kaum minderen Einfluß aus, als auf dem Gebiete des Kirchenbaues die Entwürfe zur Peterskirche. Raffael hat hier zuerſt zwei für die Architektur der Folgezeit fruchtbare Motive angewendet: ein dreiſchiffiges Veſtibül (Pal. Farneſe, del Tè, Pitti) und eine Arkade, an die ſich beiderſeits von Architraven überdeckte Öffnungen ſchließen (ſchon Bramante hatte es, wenn auch in verſchiedener Anwendung, aus der römiſchen Antike wiedererweckt in einem Fenſter der Sala Regia und im Chore von S. M. del Popolo; Nachfolge fand es in *Dolcebuonos* Monaſtero Maggiore, ſowie vor allem in der Baſilika *Palladios,* der Bibliothek *Sanſovinos,* in S. Benedetto bei Mantua u. ſ. f.; vgl. S. 335 a). a b c d

Von einem andern Urbinaten, der vermutlich zu Bramante in einiger Beziehung ſtand, *Girolamo Genga* (1476—1551), rührt die Kirche S. Giovanni Battiſta in Peſaro her (1540 beg.), ein originelller einſchiffiger tonnengewölbter Langbau mit tiefen, in Niſchen aufgelöſten Kapellen, die quadratiſche Vierung mit Flachkuppel gedeckt und mit halbrunden Apſiden abgeſchloſſen. Den bedeutenden Dimenſionen entſpricht nicht ganz der Raumeindruck, was auf die nüchternen Verhältniſſe und Details zurückzuführen iſt. Andere Werke des Meiſters, wie das Zoccolantenkloſter in Monte Baroccio und den biſchöflichen Palaſt in Sinigaglia, kennen wir nur dem Namen nach. Wer aber das Geſpenſt oder Skelett einer fürſtlichen Villa, von großartig phantaſtiſcher Kompoſition, hoch und herrlich gelegen, kennen lernen will, darf in Peſaro den halbſtündigen Ausflug nach Villa Imperiale nicht ſcheuen. Ein älterer Bau (ſeit 1469 errichtet) mit anſehnlichen Fresken, welcher ſich zunächſt dem Blicke darbietet, ſollte vermutlich dem ſich anſchließenden Palaſte weichen, der übrigens nicht einmal im Rohen ganz ausgeführt iſt; terraſſenförmige Anlage und grottenartig einwärtstretende Gemächer verſchiedenen Ranges laſſen den Bau ganz eigenartig erſcheinen. — Den Palazzo Prefettizio Lauranas zu Peſaro ergänzte *Girolamo* und ſein Sohn e f g h i

Bartolommeo (1518—58) durch den Anbau des Hofes und des Flügels gegen Via del Corſo, welch erſterer bloß durch die ſtattlichen Fenſter und ein Portal Bedeutung erhält. Die Innendekoration in dem rückſeitigen Flügel ſchon in den Formen des beginnenden Barockſtiles. — Von *Bartolommeo* iſt auch die unbedeutende Kirche a S. Pietro zu Mondavio.

In der zweiten Generation iſt Bramantes und Raffaels Vaterſchaft noch ſehr kenntlich bei *Giulio Romano* (1492—1546). Seine frühere Bautätigkeit gehört Rom, die ſpätere Mantua an. In Rom b iſt das kleine Caſino der Villa Lante auf dem Janiculus mehr durch ſeine heute nicht mehr vorhandene maleriſche Ausſchmückung, als durch die bauliche Anlage berühmt geworden. — Der Pal. c Cicciaporci an der Via de'Banchi, nur halbvollendet und vernachläſſigt, iſt ein ſchöner und eigentümlicher Verſuch Giulios, ohne Wandſäulen und ſtark vortretende Glieder, mit beſcheidenem Baumateriale einen neuen und bedeutenden Eindruck hervorzubringen. Ausgeführt ſeit 1516 von *Pietro Roſſetti* aus Florenz. — Pal. d Maccarani auf Piazza S. Euſtachio ſchließt ſich in ſeinem Ruſtikaerdgeſchoſſe und dem Hauptſtocke mit doriſchen Pilaſtern und ausnehmend ſchön profilierten Giebelfenſtern dem Typus der Privatpaläſte Bramantes und Raffaels — nur in viel anſpruchsloſerer e Form — an. Welchen Anteil Giulio an der Madonna dell'Orto im Traſtevere gehabt haben mag, iſt aus ihrer heutigen Geſtalt ſchwer zu entnehmen.

Die ſpätere Lebenszeit Giulios ſeit 1525 verſtrich bekanntlich in Mantua. Abgeſehen von den S. 257 a u. ff. erwähnten Räumen f im Palazzo ducale, ſchuf er ſeit 1525 das Luſthaus der Gon- g zaga vor der Stadt, den Palazzo del Tè. Für die durchgängige Anwendung der Ruſtika (mit ernſter doriſcher Pilaſterordnung) am Äußern wie an den Hoffaſſaden war entſcheidend, daß der Bau anfangs nur einer landwirtſchaftlichen Beſtimmung (Stuterei) dienen ſollte; erſt allmählich ſcheint der Meiſter ſeinem Bauherrn die Anlage plauſibel gemacht zu haben, welche jetzt trotz allem Ruine das vollſtändigſt erhaltene Beiſpiel einer großen fürſtlichen Villa der goldenen Zeit darbietet. — Ein großes vorderes Quadrat; in der Mitte jeder Seite größere Hallen; davon eine (die eigentliche, nicht die jetzt gebräuchliche Eingangshalle) das Motiv des berühmten Veſtibuls von Pal. Farneſe im Kleinen wiederholt; ihr gegenüber dann die gegen den Garten offene Haupthalle, einer der vollkommen ſchönen Räume, welche die Renaiſſance geſchaffen hat, wenngleich die Bogen gegen den Garten hin nur auf vermörtelten Backſteinſäulen ruhen, wie denn überhaupt Giulio ſich etwas leicht in den unechten Stoff fügte, auch bei der Ruſtika. Die einzelnen

Säle und Zimmer ſind nicht als Wohnräume, ſondern als Räume des flüchtigen Beſuches und der Aufwartung zu betrachten. (Mangel an Korridoren.) Die Bauten, welche den großen Garten einfaſſen, ſind nur teilweiſe ausgeführt, auch ſehr zerſtört. Über die Dekoration des ganzen Baues ſ. S. 257 e u. ff.

In der Stadt baute Giulio u. a. ſein eigenes Wohnhaus (1544): a von derben Formen, mit Flachruſtika, nur Erdgeſchoß und Obergeſchoß, darüber ein ſchöner Guirlandenfries, die Halle nach dem Hofe zu in den mäßigſten Formen; der Meiſter wollte wohl nicht als reicher Mann gelten. (Gegenüber der gewaltige Barockpalaſt mit den Hermen, ehemals Colloredo, jetzt Pal. della Giuſtizia, b von Giulios Nachfolger *Giov. Batt. Bertano*). — Von den mantuaniſchen Kirchen gehört dem Giulio das jetzige Innere des Domes (beg. 1544), mit den mäßigen Mitteln einer Kollekte, c unter Vermeidung hoher Baurechnungen und teurer Pilotierungen glücklich und geiſtvoll durchgeführt; eine fünfſchiffige Säulenkirche mit geraden Gebälken und flachgedecktem, lichtreichem Mittelſchiffe; die innern Seitenſchiffe tragen Tonnengewölbe, die äußern flache, vertiefte ſteinerne Decken; dann folgen in ſchöner Abwechslung der Form und der Beleuchtung Reihen kleiner Kapellen. Über der Vierung eine lichte Kuppel, nach außen in einfachen Backſteinformen, mit Zeltdach. (Ältere Beſtandteile: außer jenen oben erwähnten Nebenkapellen, der romaniſche Glockenturm und eine gotiſche Taufkapelle; die Faſſade von ſpätem und ſchlechtem Barockſtile.) — Dann 10 Miglien ſüdlich von Mantua die Kirche S. Benedetto al d Polirone eine hochbedeutende Anlage: dreiſchiffig, das ſpitzbogige Gewölbe des Mittelſchiffs von der alten Kirche beibehalten, die gewölbten Nebenſchiffe um den Chor herumgeführt und mit je fünf Seitenkapellen und ebenſovielen im Chorumgange geſchmückt; achteckige Kuppel; in den Arkaden des Mittelſchiffes das von einem Rundbogen unterbrochene Gebälk auf zwei Säulen, welches ſpäter das charakteriſtiſche Motiv Palladios wird (ſ. S. 291 c); das plaſtiſche Detail unrein; günſtige Beleuchtung. Die Sakriſtei auch von *G. Romano* hinzugebaut. — Von dem oben genannten *Bertano* iſt 1565 die Kirche S. Barbara (eingeſchloſſen im Pal. Ducale) erbaut, mit e zwei durch ein Tonnengewölbe geſchiedenen viereckigen und ſehr lichtreichen Kuppelanlagen und einem ſchönen Turme von vier Ordnungen.

An dieſer Stelle werden wir auch am beſten den cremoneſiſchen Maler *Giulio Campi* erwähnen, welcher um 1546 für den als Dichter namhaften Prälaten Vida das Backſteinkirchlein S. Margherita f in Cremona erbaute und mit Fresken verſah. Letztere zeigen ſchon den Einfluß des römiſchen Manierismus, gleichwohl aber iſt das Gebäude ein völlig aus einem Guſſe entſtandenes Ganzes der Zeit,

die unmittelbar auf die goldene folgte, und als solches noch sehr sehenswert.

Auch der große *Baldassare Peruzzi* (1481—1537) gehört zu denjenigen, auf welche Bramante einen starken Eindruck gemacht hatte, wie er denn auch bei den Entwürfen der Peterskirche einer seiner Hauptzeichner war. Seine Tätigkeit teilt sich hauptsächlich zwischen Siena und Rom, und zwar mit mehrmals wechselndem
a Aufenthalt. In Siena wird ihm mit Recht Pal. Pollini, ohne
b sichern Grund eine Anzahl kleinerer Gebäude und die Bastion vor Porta Pispini zugeteilt (durch Restaurationen umgeformt). Bedrängt und sehr bescheiden, wie er war, entzog er sich auch untergeordneten Aufträgen nicht, während leider keiner seiner großen und großartigen Pläne zur Ausführung kam. (Über seine dekorativen Arbeiten s. S. 200 a u. b u. 230 k.) Romagnoli schreibt ihm (zumeist mit Unrecht) außer den auf S. 134 h u. 135 e erwähnten noch
c folgende Bauten zu: Pal. Mocenni nebst dem Innern von Villa
d Saracini, den Arco alle due porte; den kleinen Hof hinten
e über S. Caterina, die Kirche del Carmine, die Fassade von
f S. Marta (von *Ant. Maria Lari, il Tozzo* 1535 erbaut) und das
g Meiste an S. Giuseppe (von *Bart. Neroni* und *P. Caetano* um 1550 beg.; die Westfront erst 1653 von *Dom. Gianelli,* kuppelbedecktes ungleichseitiges Achteck mit vier kurzen Armen, nüchtern profiliert). — Es sind lauter Aufgaben, bei welchen mit sehr sparsamen Mitteln, hauptsächlich durch mäßiges Vortreten backsteinerner Pfeiler und Gesimse in schönen Verhältnissen, das Mögliche geleistet ist, mehrmals mit genialer Benutzung des steil abfallenden Erdreichs. Für das flüchtige Auge ist hier kein auffallender Reiz geboten; man muß die äußerste Beschränkung des Aufwandes mit erwägen, um das Verdienst des Baumeisters zu würdigen. Vielleicht wird das in seiner Armut so reizend schöne Höfchen bei
h S. Caterina, in welchem der Geist Bramantes lebt, am ehesten den Beschauer für diese unscheinbaren Denkmäler gewinnen. (In
i der Villa Santa Colomba eine schöne Wendeltreppe, angeblich von *Peruzzi.*)

Nach Peruzzis Zeichnungen sind der unvollendete Palast, Loggia
k und Kapelle der Villa Belcaro (jetzt Camaiore) vor Porta Fontebranda ausgeführt worden. Die feinen Pilasterverkleidungen an den Nebenbauten verraten hier am ehesten den Meister. Eine Handzeichnung in den Uffizien gibt eine Vorstellung von der Großartigkeit des Geplanten.

l In Rom war der Anteil Peruzzis an der Erbauung der Peterskirche, wie schon gesagt, ein sehr geringer; sein Plan bei Serlio ist eine der Varianten Bramantes. Von seinen sienesischen Erfahrungen her wußte Peruzzi auch im Engen und Beschränkten

groß und bedeutend zu wirken; Bedingungen ſolcher Art ſteigerten ſeine Kräfte, ähnlich wie ungünſtige Wandflächen für Fresken diejenigen Raffaels. Eines der erſten Baudenkmäler Italiens bleibt in dieſer Hinſicht der Pal. Maſſimi alle Colonne (ſeit 1535), an [a] einer engen, krummen Straße, die denn allerdings die ſtrengern Faſſadenverhältniſſe unanwendbar machte. Peruzzi konzentrierte gleichſam die Krümmung, machte ſie zum charakteriſtiſchen Motive in Geſtalt einer ſchönen originellen kleinen Vorhalle, die ſchon in den wachſenden und abnehmenden Intervallen ihrer Säulen und in ihrem Abſchluſſe durch zwei Niſchen dieſe ihre außergewöhnliche Beſtimmung ausſpricht. Von ihr aus führt ein Korridor in den Hof mit Säulen und geraden Gebälken, der mit ſeinem kleinen Brunnen und dem Blick auf die Treppe ein wiederum einzig ſchönes und maleriſches Ganzes ausmacht. Die Dekoration, durch- [b] gängig ſtrenger klaſſiziſtiſch als die oben angeführten Sachen in Siena, deutet auf die ſpäteſte Lebenszeit des Meiſters. (Ausgeführt von *Giov. da Udine* 256 f.)

Den Stempel der vornehm anmutigen Weiſe Peruzzis trägt der kleine Palazzetto Spada (Via di Capodiferro 7, in der Nach- [c] barſchaft von Pal. Spada, auch dem *Vignola* zugeſchrieben): ſchlanke ioniſche Pilaſter im erſten Stocke über dem Ruſtikaerdgeſchoſſe, feine Gliederung des Gebälks im erſten, des Geſimſes im zweiten Stocke und ſog. Ohrenfenſter ebendort. An dem ihm zugeſchriebenen Pal. Oſſoli (Vicolo de'Baleſtrari 17, um 1525) erſcheinen die Ver- [d] hältniſſe an den beiden durch doriſche und ioniſche Pilaſter gegliederten Hauptgeſchoſſen für ihn viel zu gedrungen; auch die ioniſchen Säulen an den (jetzt geſchloſſenen) Arkaden im erſten Stocke des Hofes über der untern doriſchen Halle haben für ihn zu ſchlechte Formen. Hätte der feinfühlige Meiſter zudem die Geſchmackloſigkeit begangen, das antike Friesſtück ſo unvermittelt über dem Ruſtikaquadertore anzubringen? — Der Hof von Pal. Altemps (Via di S. Apollinare 8), vorn und hinten mit reich- [e] ſtuckierten Pfeilerhallen, auf der Seite mit Pilaſtern, wird ebenfalls mit Unrecht dem Peruzzi zugeſchrieben; er iſt viel ſpäter. Dagegen rühren die Fenſter am Aufbaue über dem Marcellus- [f] theater von ihm her. — In der Nähe von Rom baute Peruzzi für den Kardinal Trivulzi 1521—24 das anſpruchsloſe, leider unvollendet gebliebene Landhaus am Salone (S. 260 a), und nach [g] 1530 ſchuf er den Grundplan und leitete den Bau des Erdgeſchoſſes am Schloſſe von Caprarola, das dann durch *Vignola* ſeine Voll- [h] endung erfuhr (S. 320 g), in Montepulciano Hof und Obergeſchoß [i] von Pal. Contucci (früher del Monte, S. 138 f); — Pal. Ricci [k] ebenda (Via Ricci 12) iſt nach ſeinem Entwurfe mangelhaft ausgeführt; — ferner wahrſcheinlich die jetzige Scuola elementare [l]

(Via Cavour Nr. 27). — Von einem anonymen Meister (*Fr. da Sangallo?*) ist Pal. Nobili-Ilari già Tarugi, dem Dome gegenüber mit niedrigen Arkaden zwischen hochgestelzten ionischen Halbsäulen, und (geschlossener) Eckloggia oben, sowie Casa Massei in Via del Poliziano Nr. 6.

An der großartigen Fassade des Palazzo Albergati in Bologna (Via Saragozza) war Peruzzi nicht beteiligt. Das Erdgeschoß gehört einem älteren Baue an, die Fenster, wie das Portal rechts von *Batt. di Piero* aus Como (1519), auf einfach derbe viereckige Einfassung berechnet, bilden mit ihrem niedlichen Rahmen von Kannelüren, Konsolen usw. keinen echten Gegensatz mehr zu den gewaltigen Fenstern des Obergeschosses, die erst dem Jahre 1540 angehören; das Hauptgesims datiert von 1584, das Portal links gar erst von 1612. — Dagegen ist Pal. Lambertini (Via degli Orefici) ein durch die Entwürfe in den Uffizien beglaubigter kleiner Bau des Meisters: das Äußere durchaus modernisiert, übrig ist nur eine ziemlich unbedeutende Loggia von vier dorischen Säulen im Hofe des jetzigen Albergo del Commercio. — Die S. 162e schon als Werk Peruzzis erwähnte prächtige Tür an S. Michele in Bosco zeigt, wie ein einfaches Motiv durch einfache aber vortreffliche Behandlung zu einem wahren Wunder erhoben werden kann. — In S. Domenico wäre das vernachlässigte Innere der Capp. Ghisilardi (erste links, als Magazin benutzt), 1530—35, ganz des Peruzzi würdig. — In der Sakristei von S. Petronio gibt die Zeichnung des großen Durchschnitts der Kirche nebst drei Fassadenentwürfen (1522) einen Beweis von der Begabung des Meisters.

In Carpi dürfte der Dom von Peruzzi entworfen sein (seit 1514): ganz auf dem Plane zu St. Peter beruhend, zeigt er eine seltene Bildung der Kuppelpfeiler (ausgebaut erst im 17., Kuppel erst im 18. Jahrh.) — Die kleine Fassade des alten Domes (la Sagra, 1515) eine der besten Lösungen für eine dreischiffige Basilikenanlage, würde ihm mehr Ehre machen. — Ob von Peruzzi der Langhausanbau der schönen Kirche S. Niccolò herrührt (1518—22) ist nicht festzustellen; es ist eine der harmonischsten Schöpfungen der Hochrenaissance. Die Schneidung der Linien im Tonnengewölbe, in der Kuppel und Apsis bringt herrliche perspektivische Wirkungen hervor (der Bau schon 1493 beg., 1514 Chor und Kuppel voll.) — In Carpi ist ferner, obgleich nicht von Peruzzi, das malerische und zugleich architektonisch interessante Schloß mit seinem vornehmen Arkadenhofe (Backstein auf Marmorsäulen) nach dem Muster des urbinatischen zu erwähnen (1510—20).

Hier ist auch am ehesten Pal. Spada (già Capodiferro) in Rom einzureihen, 1540 erbaut. Dieses eigentümliche Gebäude muß uns ein verlorenes ähnlicher Art ersetzen, nämlich das Haus, welches

Raffael für Batt. Branconi dall'Aquila im Borgo unweit St. Peter erbaute. (Ähnlich war auch der Palaſt ornamentiert, den *A. da Sangallo* d. j. für den Kard. Ant. del Monte auf Piazza Navona erbaute.) Pal. Spada erſcheint, nach allem zu urteilen, wie eine Nachahmung davon. Es iſt ein geiſtvoller Verſuch, ein architektoniſches Gefühl durch die Skulptur, durch Statuen in Niſchen und freibewegten vegetabiliſchen Schmuck, nämlich Fruchtſchnüre von Genien getragen uſw. auszudrücken. Schon *Lorenzetto* hatte an der Gartenfront von Pal. della Valle antike Baufragmente und a
Statuen in ſolchem Sinne verwendet (ſ. S. 289 e). Später ſteigerte *Annib. Lippi* an der Gartenfront von Villa Medici dieſe De- b
korationsart, indem er antike Reliefs, in Rahmen gefaßt, an den Wänden einmauerte (S. 322 e). (Wenn ich nicht irre, ſo kam die Idee von ähnlich bemalten Faſſaden her und iſt als Übertragung dieſer zu betrachten.) Ob der Entwurf des Pal. Spada auch von *Giulio Mazzoni*, der die Dekoration desſelben ausführte (ſ. S. 262 a), herrührt, iſt ungewiß. Das Erdgeſchoß iſt als ruhige Baſis behandelt, außen Ruſtika, innen eine ſchöne doriſche Pfeilerhalle; erſt die oberen Stockwerke entwickeln außen und innen jene plaſtiſche Pracht; 1632 wurde der Bau durch *Borromini* reſtauriert, der in der Queraxe des 2. Hofes eine perſpektiviſche Kolonnade anlegte. Über den ähnlich dekorierten Pal. Crivelli ſ. S. 262 b. — Nahe c
bei Palazzo Spada ein einfaches Renaiſſancehaus, nicht näher d
beſtimmbar.

An dieſer Stelle ſei auch *Andrea Sanſovino* (1460—1529) angeführt wegen einiger guten Arbeiten in Monte Sanſavino: korinthiſche e
Loggia dem Pal. Comunale gegenüber, mit deutlichen Anklängen an Andreas florentiniſche Anfänge in der Sakriſtei von S. Spirito; Kloſterhof in S. Agoſtino, eine doriſch-ioniſche Doppelhalle (1523); f
doriſches Portal an S. Giovanni Batt. Ihm (und nicht wie Vaſari g
fälſchlich angibt dem Jacopo Sanſovino) iſt auch zu Rom die Anlage des nicht großen, aber großartig gedachten, übrigens unvollendeten Palaſtes zuzuſchreiben, den ſich Kardinal Antonio del h
Monte († 1533), der Oheim Julius' III., in ſeinem Weinberg wohl erſt nach 1517 erbauen ließ (zehn Minuten vor Porta del Popolo an der Straße, die zur Villa di Papa Giulio abzweigt, gelegen). Im Erdgeſchoſſe außer dem ſpätern Ruſtikaportale *Vignolas* bloße Mauerfläche, im erſten Stocke außer zierlichen Eckpilaſtern und einfachen Fenſtern nur in der Mitte eine kleine Säulenloggia. Im Innern beſteht das Untergeſchoß faſt ausſchließlich aus hohen, weitgeſpannten Arkadengängen, der obere Stock aus wenigen einfach disponierten Räumen (ihre Dekoration erſt 1564 von *Pirro Ligorio*, die der abgeſchrägten Ecke mit Brunnen davor im weſentlichen von *Vignola*). Als Dombaumeiſter zu Loreto (von 1513—26)

hatte er (wie ſein Vorgänger *Giancriſtoforo Romano*) nur teil am
a Baue des Pal. Apoſtolico (vgl. S. 285 c). Den Hof des Pal.
b Comunale zu Jeſi ſ. S. 133 c. — Noch möchten wir eher ihm als
c dem Lorenzetto den Palazzo Lante in Rom zuteilen, 1513—16
für Giuliano de' Medici, den Bruder Leos X., erbaut. Dispoſition,
Gliederungen und Formen ſind viel beſſer als an Lorenzettos
Bauten; die liebevolle und reiche Durchbildung des Details verrät
den Bildhauer. Hier zuerſt im Rom der Renaiſſance findet ſich
am Äußern eines Palaſtes der Marmor angewandt. (Der dritte
d Stock des ſchönen Hofs erſt um 1600 von *Onorio Lunghi* dazu-
gebaut.)

Neben Peruzzi erſcheint der jüngere *Antonio da Sangallo* (*An-
tonio Cordiani,* 1483—1546), einer der Hauptſchüler Bramantes,
ſeit 1503 in Rom, als ein ſehr ungleiches und vielleicht innerlich
nie ganz ſelbſtändiges Talent. Seine Arbeiten zeugen immer von
der goldnen Zeit, weil ſie wenig Falſches und Überladenes haben;
allein ſie ſind meiſt etwas nüchtern. Wir nennen vor allem die
e kleine Kapelle rechts in S. Giacomo degli Spagnuoli in Rom;
die Pilaſterordnung, die Kaſſetten des Gußgewölbes, die Profilierung
ſind beinahe Bramantes würdig (vgl. S. 261 k). — Einfacher, aber
ebenfalls noch in Bramantes Art die achteckige Kapelle links vom
f Chore im Dom von Foligno (1527). — In Rom iſt ferner der
g ſchöne Pal. Baldaſſini (Via delle Copelle Nr. 35) ein Bau An-
h tonios, mit beſcheidenem Pilaſterhofe, desgleichen Pal. del Banco
di S. Spirito (Ecke der Via de' Banchi nuovi und Banchi vecchi).
i Ebenſo der kleine Palazzo della Linotta (an der Ecke von
Via de' Baullari und Corſo Vittorio Emanuele), für den fran-
zöſiſchen Prälaten Thomas Le Roy zwiſchen 1517—24 gebaut,
früher irrtümlich Peruzzi zugeſchrieben. In engen Dimenſionen
eine großartige, originelle Anlage, macht der neuerdings gut
wiederhergeſtellte Bau einen ſchönen Eindruck. — An der außen
k vier-, innen achteckigen Kirche S. M. di Loreto (auf Piazza
Trajana, 1507?) iſt nur das Erdgeſchoß nach Antonios Entwurfe
ausgeführt worden. Innen durch neuere Stuckierung, außen
l durch die abgeſchmackte Laterne des *Giacomo del Duca* ent-
ſtellt, war ſie jedoch von jeher keine der edlern Renaiſſance-
m kirchen. — Das Innere von S. Spirito (1538—44) einfach und
tüchtig, auch die für die Entwicklung der Kirchenfaſſade des Barock
wichtige Front iſt von Sangallo, aber erſt unter Sixtus V. von
Maſcherini vollendet; die nahebei gelegene, leider unvollendete
n Porta etwas empfindungslos, aber mächtig wirkend. — Das Innere
o von S. M. di Monſerrato iſt nach allen (auch ganz neuerlichen)
Reſtaurierungen kaum mehr ſein Eigentum; der ehemals ſchöne

kleine Hof dahinter war es vielleicht nie. — Dagegen iſt Pal. Sacchetti (Via Giulia) unſtreitig von ihm und ſogar zu ſeiner eigenen Wohnung erbaut, überdies wohlerhalten. „Das Muſter der ariſtokratiſchen Stadtwohnung“ —, iſt er von allen Gebäuden jener Zeit vielleicht dasjenige, das bei großen Dimenſionen und einem gewiſſen Luxus am wenigſten Eigentümliches hat. — Dann rührt der größte Teil des Pal. Farneſe von Antonio her, ſchon vor 1514 an der Stelle eines älteren, ſeit 1495 im Beſitze des Kardinals Farneſe (nachmals Pauls III.) befindlichen Gebäudes, und mehrerer 1517 und 1522 niedergelegten Nachbarhäuſer begonnen, aber erſt ſeit 1534 (ſeit Pauls Erhebung zum Papſt) nachdrücklich betrieben. Die Faſſaden ſind wenig befriedigend, das Geſims Michelangelos gibt ihnen aber einen herrlichen Abſchluß. Die kleinen, eng aneinander gerückten Fenſter ſtehen zu den enormen Mauermaſſen in keinem günſtigen Verhältniſſe, und ihre prätentiöſe Bekleidung mit Säulen läßt dies nur noch empfindlicher bemerken. Die Hallen des Erdgeſchoſſes haben etwas Schweres und Gedrücktes und eine unſchöne Geſimsbildung (die häßlichen Doppelkämpfer der Arkadenpfeiler!); auch die große Treppe iſt bloß von Bedeutung, inſofern ſie eine der früheſten völlig bequemen Treppen iſt. Nur die dreiſchiffige Eingangshalle, mit dem herrlich kaſſettierten Tonnengewölbe in der Mitte, zeugt von feinerem Formgefühl. Im Hofe ſind die zwei unteren Stockwerke noch von Antonio (das zweite erſt nach ſeinem Tode nach ſeinen veränderten Plänen [gedrückt elliptiſche Arkaden, an den zwei Hofſeiten geſchloſſen; ihre Zumauerung an der Faſſaden- und Rückſeite ſpäter] von *Michelangelo* aufgeführt); ſelbſt mit dem oberen an ſich ſchönen, aber nicht zum unteren paſſenden Stockwerke Michelangelos bilden dieſe impoſanteſten Palaſthallen Roms einen wahrhaft königlichen Bau (ſ. S. 315 k). In der reizvollen Bildung der doriſchen Halbſäulen dürfte Antonio das antike Vorbild am Marcellustheater ſogar übertroffen haben. — An der Sala regia des Vatikans iſt die Anordnung der Dekoration von Sangallo; die bedeutende Wirkung beruht aber weſentlich auf den Stuckaturen (S. 261 i) und auf den Wandgemälden (als Ganzes, denn im einzelnen ſind ſie nicht zu rühmen). Ähnlich verhält es ſich mit der anſtoßenden Cappella Paolina. — Die beiden Kirchlein auf einer Inſel des Bolſener Sees, das kleinere ein außen achteckiger, innen runder Zentralbau, das größere (S. Criſtina) ein lateiniſches Kreuz mit Kuppel, letztere ſowie die Faſſade nach Sangallos Tode von *Vignola* ausgeführt. — Über Antonios Tätigkeit als Dombaumeiſter an St. Peter 1520—46 vgl. S. 279 fg., zu Loreto 1530—35 vgl. S. 285 b u. c.

Im Stile Antonios: die zwei Prachtfenſter des Erdgeſchoſſes am Pal. Cuccoli in Florenz, Via di Servi Nr. 10.

Endlich rühren von dem ſehr beſchäftigten Meiſter, dem Gunſt und hohe Stellung im reichen Maße zu teil wurden, viele Feſtungs-
a bauten her: die Kaſtelle von Perugia (1540—43) und Ancona (1532), die in ihrem ſäkulären Verfalle höchſt maleriſchen Feſtungs-
b mauern von Nepi, die von Parma und Piacenza, die Bauten
c in Caſtro (letztere kenne ich nicht) und die jetzt ganz in Trümmern
d liegende maleriſche Rocca von Montefiascone (1516). Für Ci-
e vità Vecchia entwarf er 1515 die ſpäter ausgeführte erſte moderne
f baſtionierte Umwallung. Die Fortezza da Baſſo in Florenz führte *Nanni d'Aleſſio*, gen. *Unghero*, nach Entwürfen Antonios aus (1534-37).

In den Abruzzen beſitzt Aquila ein vorzügliches Gebäude an
g der Faſſade der ſchon 1452 gegründeten Kirche S. Bernardino. *Cola dell' Amatrice* (1527) hat den Hauptgedanken dem Modelle Michelangelos für die Faſſade von S. Lorenzo in Florenz entnommen, die Durchbildung, wie bei jener, beruht auf Bramante. Derſelbe
h Cola hat in der unvollendeten Faſſade des Domes von Ascoli Elemente aus Projekten für St. Peter aus der Zeit von 1515, aufs einfachſte reduziert, zur Anwendung gebracht. Von einigem In-
i tereſſe auch in Camerino: S. M. Annunziata, ein auf Säulen ruhender Hallenbau, von kryptenartig gedrungenen Verhältniſſen, zur Renaiſſancezeit in eine romaniſche Hülle eingebaut.

Am paſſendſten reihen wir hier eine Anzahl umbriſcher Kirchen vom Ausgange des Cinquecento an, mit Ausnahme einer
k ſämtlich Zentralbauten. Die Chieſa del Geſù in Perugia, 1562 gegründet, iſt ein in der Renaiſſance ſehr ſeltenes Beiſpiel einer dreiſchiffigen, flachgedeckten Baſilika mit Emporen über den Seitenſchiffen. Als ihre Baumeiſter werden *Gal. Aleſſi* oder *Vignola* ge-
l nannt. S. M. delle Vergini bei Macerata, 1573 von *Galaſſo da Carpi* nach dem Muſter der Madonna di Carignano zu Genua (ſ. S. 330 b) erbaut, in den breiten und ſchweren Formen des Innern und der dürftig entwickelten Kuppel hinter ihrem Vorbilde
m zurückbleibend. Die Kuppelkirche S. M. della Reggia in La Fratta (Umbertide, zwiſchen Città di Caſtello und Perugia), außen achteckig, innen rund mit gekuppelten Säulen, von ſehr ſchöner
n Raumwirkung (1559—1675). Die Chieſa del Purgatorio in Foligno, Ende des 16. Jahrh.; über kurzarmigem, aus einem Achteck entwickeltem Kreuze eine Flachkuppel; der Grundriß durch
o Eckkapellen zu einem Quadrate geſtaltet. S. Crocifiſſo zu Todi, 1591 von *Val. Martelli* beg., von *Ippol. Scalza* vollendet, wiederholt die Anlage der Madonna delle Carceri in Prato in den Formen der ſpäten Renaiſſance, mit Flachkuppel ohne Tambour. S. Lo-
p renzo in Vineis vor Orvieto, Ende des 16. Jahrh., im Grundriſſe der Chieſa della Manna d'Oro in Spoleto (S. 286 f) völlig

identiſch, im Äußern S. M. di Loreto in Rom nachahmend. S. Pietro e Paolo in Siena, Beginn des 17. Jahrh., in Grundriß (a) und Aufbau S. Giuſeppe ebendort (ſ. S. 294 g) nachgebildet, auch ohne Tambour und mit achtſeitiger Kuppel; endlich die Chieſa Nuova zu Aſſiſi, 1615 von *Fr. Rufino* aus Cerchiara beg., ein (b) artiger kleiner Zentralbau, von fünf Kuppelchen überdeckt, in Geſtalt eines griechiſchen Kreuzes im Innern und Äußern auch im Detail für dieſe Spätzeit auffallend harmoniſch durchgebildet.

In Florenz hat gerade der kurze Moment der höchſten Blüte keine Denkmäler erſten Ranges zurückgelaſſen. Doch iſt derſelbe (abgeſehen von den Paläſten Pandolfini und Uguccioni) durch einen höchſt anſprechenden Künſtler in kleineren Bauten vertreten, durch *Baccio d'Agnolo Baglioni* (1462—1543). Er übernahm die Palaſtarchitektur ungefähr da, wo ſie Cronaca gelaſſen. Das Äußere überſchreitet faſt nie die Formen, welche dieſer am Pal. Guadagni entwickelt hatte; in den Höfen iſt das bisherige florentiniſche Prinzip mit der einfachſten Eleganz durchgeführt; ſelbſt die reichern Säulenordnungen ſcheinen Baccio zu bunt, und er beſchränkt ſich meiſt auf die ſog. toskaniſche, welcher er aber bisweilen durch eine feine Blattlage um den Echinus eine leiſe Zierlichkeit im Sinne Bramantes zu geben ſucht.

Eine Ausnahme bildet zunächſt die mehr plaſtiſch durchgeführte Faſſade von Pal. Bartolini (jetzt Hôtel du Nord, bei S. Trinità). (c) Die Ecken bedeutend als Pilaſter mit Ruſtika behandelt; zwiſchen den Fenſtern Niſchen; über den Fenſtern (als früheſtes und deshalb in Sonetten verſpottetes Beiſpiel, in Wirklichkeit aber einige Jahre ſpäter [1520] als an Pal. Pandolfini) Giebel, abwechſelnd rund und geradlinig, etwa von den Altären des Pantheons entlehnt, bisher nur an Kirchen gebräuchlich (vgl. S. 140 b); an den vordern Fenſtern ſind die Steinkreuze mit zwei Halbſäulchen übereinander verziert. Das ſchwere und rohe Geſimſe angeblich auch von Baccio. — Der Albergo di Porta Roſſa ebenfalls von Baccio und für denſelben (d) Bartolini erbaut, mit zum Teil überkragter Faſſade. Ein früher Bau Baccios iſt Pal. Lanfredini (jetzt Palace Hôtel auf Lungarno (e) Guicciardini): Faſſade einfach gegliedert, unſymmetriſche Türanordnung, Säulenhof mit reichen Kapitälen, noch etwas ſchwer. — Ein anderes höchſt originelles Gebäude iſt der kleine Pal. Cocchi- (f) Serriſtori (jetzt Della Seta) auf Piazza S. Croce, irrtümlich Baccio zugeſchrieben, aber ſchon 1469—74 erbaut; der unbekannte Meiſter mußte hier das Recht des Überragens der obern Stockwerke, zwar nicht vorn, aber auf beiden Seiten nach den Nebengaſſen, benutzen und mit ſeinem klaſſiſchen Detail in Einklang bringen; es iſt lehrreich zu ſehen, wie ihm dies gelang.

Andere Paläste sind außen schlicht, zeigen aber den Organismus des Hofes vorzüglich fein und angenehm durchgeführt. So vor a allem der Pal. Taddei (Raffaels Beschützer, jetzt Pecori-Ginori, Via de' Ginori Nr. 13), wo die Schlußsteine der Bogen noch Akanthus-b konsolen bilden. — Auch der Pal. Ginori nebenan ist ein Werk Baccios. — Zu seinen anmutigsten Werken gehört die Villa c Castellani auf Bellosguardo (jetzt Villa Mercedes) vollständig erhalten auch in der Ausgestaltung des Innern; in dem reizenden Hofe zwei einander gegenüberliegende Hallen im obersten Geschoß. Vielleicht ist auch die ganz nahe gelegene, dem Cronaca zuge-d schriebene Villa S. Sepolcro (auch Nuti, La Strozzina, Le Lune genannt, jetzt Spencer-Stanhope) eher sein Werk. — (Seine Villa e Bartolini in Rovezzano vielfach verändert.) — Pal. Rosselli f del Turco, bei Ss. Apostoli, ist für Architekten sehenswert wegen der schönen und nachdrücklichen Gliederung der innern Räume, besonders der Treppe (Konsolen, Gesimse, Steinbalken, Lünetten). Man übersehe nicht den stattlichen eisernen Ring an der Ecke. g Vermutungsweise wird ihm auch Pal. Corsi (già Sertini) zugeschrieben (s. S. 127 a). — Nur unscheinbar in seinem jetzigen Zustande, aber für Architekten wichtig ist endlich ein Lusthaus, welches von Baccio ebenfalls für Giov. Bartolini erbaut und 1638 von h *Silvani* vergrößert wurde: Pal. Giuntini (früher Pal. Stiozzi-Ridolfi, Via Valfonda Nr. 83). Absichtslos unregelmäßig, mit zierlichem Säulenhofe, Gartenhalle und Turm, bildet es eine für ergänzungsfähige Augen sehr reizende, halb ländliche Anlage.

i Von Kirchen Baccios ist mir nur das Innere von S. Giuseppe (in Via Malcontenti, 1519 erb.) bekannt: eine schlichte korinthische Pilasterordnung mit Gesimse umzieht die Bogeneingänge der ebenfalls ganz einfachen Kapellen; am Oberbaue scheint manches verändert. — Die von Baccio im Verein mit *Giul. da Sangallo* und *Cronaca* entworfene (und auf der einen Seite von ihm allein k 1508—15 ausgeführte) Umkleidung der Domkuppel mit Galerie und Gesimse, die recht gut für diese Stelle gedacht war, blieb unvollendet, weil Michelangelo sagte, es sei ein Grillenkäfig, dergleichen die Kinder in Italien aus Binsen flechten. — Die Zeich-l nung zum Fußboden des Domes wird unter andern Künstlern auch dem Baccio zugeschrieben; es ist das bedeutendste Werk dieser Art, welches aus der Blütezeit vorhanden ist. — Der Turm m von S. Spirito wird nur in Florenz bewundert; derjenige von n S. Miniato ist nur unvollkommen erhalten.

Mehrere Gebäude, deren Urheber nicht bekannt sind, zeigen eine große Ähnlichkeit mit Baccios Stile. So u. a. der kleine mittlere Hof o des (sonst neuern) Pal. Bacciocchi (Via de' Pucci Nr. 2). Ferner in p Volterra Pal. Maffei-Guarnacci (1527) u. Pal. Minucci (1535).

Die von Baccios Sohne *Giuliano* (1491—1555) erbaute Capp.
Turini im Dom zu Pescia (vor 1540) iſt in der Raumbildung und a
im Grundriſſe von der Capp. Pazzi beeinflußt, aber in ſteife Hoch-
renaiſſance umgeſetzt. Ferner von ihm der Pal. Griffoni mit b
offener Loggia in S. Miniato al Tedesco, und in Colle di Val c
d'Elſa der am Ende einer Brücke auf einer Anhöhe liegende
Pal. Ceramelli (già Campana), im Detail an den Pal. Farneſe d
erinnernd.

Baccios zweiter Sohn *Domenico* (geb. 1511) baute den ſtattlichen
Pal. Buturlin (Via de' Servi Nr. 15); die Faſſade (mit moderner e
Bemalung) wiederholt den Typus des Pal. Guadagni; innen ein
zwölfſäuliger Hof und darüber der Oberbau; die Formen um einen
Grad kälter als in den Bauten des Vaters. Von ihm ferner Pal.
Martinelli (Via di S. Egidio) und Pal. Stiozzi già Naſi (Via f
S. Niccolò) in Anlehnung an den Stil Vaſaris, ſowie der am Arno
liegende Teil des Pal. Torrigiani. g

Ein Nachahmer Baccios, deſſen Tätigkeit bis gegen das Ende
des 16. Jahrh. reicht, *Giov. Ant. Doſio* (1533 bis nach 1580), muß
wegen eines vorzüglichen Gebäudes ſchon in dieſer Reihe genannt
werden: wegen des Pal. Larderel (Via de' Tornabuoni Nr. 19, h
gebaut 1580), welchen man wohl nicht den ſchönſten Palaſt, aber
das edelſte Haus der florentiniſchen Architektur heißen könnte.
Es iſt die Vereinfachung des Pal. Bartolini, ſtreng der Horizontale
unterworfen, mit dreimaliger toskaniſcher Ordnung an den Fenſter-
einfaſſungen. — Doſios übrige Bauten folgen dem Stile der Zeit:
ſo die Capp. Gaddi in S. M. Novella (zweite d. l. Querſchiffes) i
der Säuleneinſchachtelung des Michelangelo (die tüchtigen Stukka-
turen der Decke von Doſios eigener Hand); auch die Capp. Nicco- k
lini in S. Croce hat nichts Eigentümliches; wohl aber der in
ſeiner Einfachheit merkwürdig maleriſche Hof des Arcivescovado l
(1573), welcher mit äußerſt wenigem einen bedeutenden Eindruck
hervorbringt.

Sonſt trägt in Florenz noch den kenntlichen Stempel der gol-
denen Zeit der Mercato Nuovo des *Giov. Batt. Taſſo* (1547—51). m
Edler, großartiger und einfacher ließ ſich die Aufgabe für dieſes
Klima nicht wohl löſen, als durch dieſe Halle geſchehen iſt.

Dem Bildhauer *Baccio da Montelupo* (1469—1535?) wird die
Kirche S. Paolino in Lucca zugeſchrieben, erbaut 1522. Innen n
und außen der einfachſte, ſogar trockene Pilaſterbau; bloß die Front-
wände innen mit vorgekröpften Säulen verziert. Es iſt Brunelles-
chis Badia von Fieſole ins 16. Jahrh. übertragen, nur daß hier
die Seitenſchiffe die Stelle der tiefen Kapellen in der Badia ver-
treten.

In Padua wurde während der erſten Jahrzehnte des 16. Jahrh. a die Kirche S. Giuſtina erbaut. 1501 von *Girolamo da Brescia* mit den Chorfundamenten beg., bald wieder aufgegeben, und nach Beſeitigung der Modelle des *Sebaſt. da Lugano* (1515) und des *Andrea Riccio* (1516) erſt 1521 nach Entwurf und unter Leitung *Aleſſandro Leopardis* wieder aufgenommen und nach deſſen Tode (1522) von *Andrea Moroni* aus Bergamo 1532 vollendet. Nach Leopardis berühmten Flaggenhaltern vor S. Marco (S. 219 b) würde man in ihm einen ſchmuckliebenden, im Detail wirkenden Baumeiſter der Frührenaiſſance erwarten; allein die Juſtinenkirche gibt nichts als großartige Dispoſition in ungeheurem Maßſtab. Das rhythmiſche Syſtem der hinteren Teile auf die ganze Kirche ausgedehnt, gäbe im weſentlichen den Eindruck des herrlichen Projektes, welches Fra Giocondo im J. 1505 für die neue Peterskirche einreichte. Die Grundrißanlage iſt eine ähnliche wie in den oben (S. 160 a fg.) erwähnten Kirchen ſüdlich vom Po, verbunden mit dem in der Nähe Venedigs unerläßlichen Vielkuppelſyſtem; allein die Durchführung geſchieht mit lauter Mitteln, die auf das Ganze berechnet, alſo über die Frührenaiſſance hinaus ſind. Die Nebenſchiffe wurden mit ungeheuern quergeſtellten Tonnengewölben bedeckt, welche unmittelbar die jedesmalige Hochkuppel oder Flachkuppel tragen; hohe Durchgänge durchbrechen die Stützwände der Tonnen, wodurch ununterbrochene Seitenſchiffe entſtehen. Reihen von tiefen Kapellen, je zwei auf ein Mittelſchiffsfeld, durch volle, in Pilaſter endigende Scheidewände getrennt, begleiten die Seitenſchiffe. Die Querarme ſind rund abgeſchloſſen, ebenſo ihre Seitenräume und die des beträchtlich verlängerten Chores, ſo daß das Auge überall auf Niſchen trifft. — Von den Kuppeln würde die mittlere mit ihren vier kleinen Eckkuppeln genügen und wahrſcheinlich auch dem Künſtler genügt haben. Die paduaniſche Sitte zwang ihn, noch drei andere Kuppeln rechts, links und hinten beizufügen, die er zwar etwas kleiner und weniger ſchlank als die mittlere bildete; gleichwohl ſind ſie dieſer im Wege, decken ſich, ſchneiden ſich unſchön und tragen zur Wirkung des Innern ſehr wenig bei. Immerhin ſind die Torheiten der Baumeiſter des Santo nach Kräften vermieden. Eine auffallend geringe, rohe Bildung und dunkle Färbung der Pilaſterkapitäle, auch der Geſimſe, dazu die leere Weiße der Wände, macht es nötig, das Auge etwas an dieſes Innere zu gewöhnen, welches nicht nur an Größe, ſondern auch an Wohlräumigkeit eines der erſten der goldenen Zeit iſt. Außen iſt die Faſſade noch nicht inkruſtiert. Die Seitenſchiffe haben lauter einzelne Flachgiebel, den großen Tonnengewölben des Innern entb ſprechend. (In Praglia bei Padua ſcheint das Monaſtero mit bedeutender Kirche ſich dem Stile von S. Giuſtina anzuſchließen.)

Ähnliche Raumſchönheit in kleineren Dimenſionen zeigt S. Sepolcro in Piacenza (S. 161 o), wo das Mittelſchiff abwechſelnd von zwei quadratiſchen Kreuzgewölben und zwei ſchmaleren Tonnengewölben überdeckt iſt.

Von 1551—77 wurde dann durch *Andrea da Valle* aus Padua und *Agoſtino Righetto da Valdagno* der Dom daſelbſt erbaut. Daß ein Entwurf von Michelangelo zugrunde liege, iſt kaum glaublich, da die Verwandtſchaft mit den nahen oberitaliſchen Bauten viel größer iſt als die mit Michelangelos Bauten; wohl aber mag bei der Behandlung der kuppeltragenden Tonnengewölbe und ihrer Eckräume ſein Modell von St. Peter eingewirkt haben, welches damals einen noch ganz friſchen Ruhm genoß. Das Langhaus wird zuerſt durch ein kürzeres Querſchiff mit kleiner Kuppel unterbrochen, dann durch ein größeres mit einer (modernen) höhern Kuppel und runden Abſchlüſſen. Die Seitenſchiffe ſind lauter kleine Kuppelräume mit anſtoßenden Kapellen. Die Bildung der Pilaſterkapitäle und die Geſimſe zeigen die Übelſtände derjenigen von S. Giuſtina in noch höherm Grade. — Die Wirkung des Innern hängt, wie bei ſo vielen Kirchen, vom Schließen und Öffnen der Vorhänge ab.

Wie aus Trotz gegen den venezianiſchen Engbau ſind dieſe Kirchen in koloſſalem Maßſtabe angelegt. Mäßiger verfuhr in dem zur Provinzialſtadt gewordenen Padua der Profanbau, welcher ſich hier in den erſten Jahrzehnten des 16. Jahrh. hauptſächlich an den Namen des Veroneſers *Giov. Maria Falconetto* (1458—1534) knüpft. Was er am Pal. del Capitanio gebaut hat, möchte ſich etwa in betreff der Faſſade gegen den Signorenplatz auf die mittlere Pforte mit dem Uhrturm (1532), in betreff der gegen den Domplatz (jetziges Leihhaus) gerichteten auf das obere Stockwerk über der (mittelalterlichen) Bogenhalle beſchränken; beides keine Bauten von höherm Belang. Sodann gehören ihm mehrere Stadttore: Porta S. Giovanni (1528), Porta Savonarola (1530) uſw. Das erſtgenannte ahmt, außen mit Halbſäulen, innen mit rohgelaſſenen Pilaſtern, die Form eines einfachen antiken Triumphbogens nach, ſelbſt in der Anordnung der Fenſter[1]). Die Kirche S. M. delle Grazie (in Vanzo) iſt wohl nach ſeinen Plänen begonnen, aber bald unterbrochen und erſt viel ſpäter als Barockbau vollendet[2]). — Seine Beteiligung an der Capp. del Santo ſ. S. 210 h.

---

1) Die übrigen Tore von Padua ſind etwas früher: Porta S. Croce und Porta Livia um 1517; Porta Portello (1518) ſoll von *Gugl. Bergamasco* ſein und übernimmt zuerſt das Motiv des römiſchen Triumphbogens für ein modernes Stadttor.

2) In Padua findet ſich ein wunderlicher Rundbau (breiter Umgang mit Niſchen um ein ſchmales Kuppelchen auf acht Säulen) in Geſtalt der Kirche S. M. del Toreſino; noch aus dem 16. Jahrh. mit Ausnahme der Faſſade.

Weit das ſchönſte, was Falconetto hinterlaſſen hat, findet ſich a am Palazzo Giuſtiniani, beim Santo Nr. 3950. Der Hof dieſes von außen unſcheinbaren Gebäudes wird von zwei im rechten Winkel ſtehenden Gartenhäuſern begrenzt (der zur Symmetrie fehlende linke Flügel ſoll exiſtiert haben), die noch im äußerſten Verfall jenen unzerſtörbaren Charakter der Luſtgebäude des goldenen Zeitalters an ſich tragen; erbaut 1524 für den Verfaſſer des Buches „Vom mäßigen Leben", Luigi Cornaro, wahrſcheinlich unter Beirat des Bauherrn. Das eine mit Wandſäulen zwiſchen offenen Arkaden am Erdgeſchoſſe und ſtatuengeſchmückten Niſchen zwiſchen Pilaſtern am Obergeſchoſſe, das andere mit Pilaſtern in zwei Stockwerken; jenes einen obern und untern Saal, dieſes ein köſtliches achteckiges Gemach mit Niſchen, wahrſcheinlich zur Muſikhalle beſtimmt, ein paar Nebenräume und oben eine offene Loggia enthaltend; die Räume großenteils voll der herrlichſten Malereien und Arabesken (S. 259 f). Der Geiſt des wahren Otium cum dignitate, der in dieſen Räumen lebt, wird freilich heutzutage ſo ſelten, daß ein volles Verſtändnis des Gebäudes eine gewiſſe Anſtrengung erfordert. Unſer Geſchlecht ſucht in ſeinen derartigen Zierbauten nicht den Genuß, ſondern die Abſpannung oder die Zerſtreuung; daher iſt ihm entweder das Formloſeſte oder auch das Bunteſte willkommen. — Von den in Paduas Umgebung durch Falconetto für Cornaro aufgeführten Bauten iſt die jetzt b biſchöfliche Villa in Luvigliano (bei Praglia) mit weitem doriſchen Pfeilerportikus über mächtigem Treppenaufbau noch ganz, — c ſind in Campagna und Coderigo nur wenig bedeutende länd- d liche Anlagen z. T. erhalten. Villa Cornaro (jetzt Benvenuti) in Eſte hat bloß das Eingangsportal — eine reduzierte, graziöſe Nachbildung des Janusbogens in Rom — bewahrt, alles andere iſt moderner Reſtaurierung zum Opfer gefallen.

Das Vorbild Falconettos hielt in Padua noch einige Zeit die e beſſere Architektur aufrecht. Der obere Hof im Pal. del Podeſtà und mehrere einfache Privatpaläſte geben hiervon Zeugnis. Auch f der vierte Kloſterhof bei S. Giuſtina, deſſen Bogenpfeiler unten mit ioniſchen, oben mit korinthiſchen Halbſäulen bekleidet ſind, iſt ein gutes Gebäude (wahrſcheinlich von *Palladio*). — Sonſt ſind mir g noch die einfachen Renaiſſancehöfe beim Seminar bekannt.

In Verona iſt die Blütezeit der Baukunſt repräſentiert durch *Michele Sanmicheli* (1484—1559), Sohn des S. 182 a genannten Giovanni. Nur um ein Jahr jünger als Raffael, hat er ſich wie dieſer unter dem Einfluſſe Bramantes ausgebildet. Seine Bauten ſind als Weiterentwicklung der letzten Manier des großen Meiſters und als Andeutung von Raffaels Intentionen von hervorragendem

Intereſſe. Die erſten von ihm herrührenden Gebäude befinden ſich im ehemaligen Kirchenſtaate. Am Dom zu Orvieto, wo er 1509 [a] bis 1528 als Dombaumeiſter wirkte, iſt außer dekorativen Arbeiten (S. 202 f) nichts Bedeutendes von ihm ausgeführt. In Montefias- [b] cone der Dom S. Margherita (1519), Achteck mit halbrunden Niſchen, unten doriſcher, oben ioniſcher Pilaſterarchitektur und vortretendem quadratiſchen Chor; nach einem Brande von *Dom. Fontana* in der Kuppel und im Äußern barockiſiert. Ebendort S. M. delle [c] Grazie (vor der Stadt): griechiſches Kreuz mit Kuppel, A. da Sangallos Madonna di S. Biagio in Montepulciano verwandt; im Äußern anſpruchsloſer Backſteinbau. In S. Domenico zu Orvieto [d] die kleine Unterkirche (1518—23) als Grabkapelle der Familie Petrucci, von dem gleichen Grundriſſe wie der Dom von Montefiascone, im Aufbaue der Einheitlichkeit entbehrend. Außerdem auch Privatgebäude an beiden Orten, ſo vielleicht der Pal. Bon- [e] ſignori in Orvieto. Später wurde ihm hauptſächlich als Feſtungsbaumeiſter Ruhm und reichliche Beſchäftigung zu teil, doch blieb ihm nicht nur Zeit und Anlaß für Prachtbauten übrig, ſondern er durfte auch den Feſtungsbau ſelbſt mit einer Majeſtät der Ausführung behandeln, welche nur ſelten wieder ſo geſtattet und noch ſeltener wieder erreicht worden iſt.

Im Dienſte ſeines Souveräns, der Republik Venedig, vergrößerte und verbeſſerte er faſt alle Befeſtigungen, welche dieſe nah und fern (bis Cypern) beſaß. Bei Venedig ſelbſt gehört ihm die For- [f] tifikation des Lido; in Verona die wichtigſten Baſteien und Tore. [g] Von unfertigen Römerbauten, wie z. B. dem Amphitheater von Verona, abſtrahierte er (vielleicht von allen Architekten zuerſt?) die Befugnis, nicht bloß Flächen, ſondern auch Gliederungen (Säulen, Wandſäulen, Pilaſter uſw.) mit Ruſtika zu bekleiden; ſein Zweck war, den ernſten, trotzigen Charakter des Feſtungsbaues mit der Schönheit des doriſchen Säulenſyſtems und ſeiner Verhältniſſe zu verbinden. Allerdings entſtanden dabei Zwitterformen, indem die regelrecht gebildeten Gebälke und Kapitäle zu dem roh gelaſſenen Übrigen nie paſſen können; allein Sanmicheli war der Künſtler dazu, dieſes vergeſſen zu machen. Porta Nuova (1533—40) zeigt [h] ſowohl an den beiden Fronten als (und hauptſächlich) in der Durchfahrt mit deren Seitenhallen eine impoſante Anwendung ſeines Prinzips ohne alles Schwere und Plumpe, in vortrefflichen Verhältniſſen. Porta Stuppa (oder del Palio, 1557), eine quer [i] über den Weg geſtellte Halle von fünf Bogen mit (nicht ganz richtig erneuerter) Attika, wirkt durch Einheit des Motivs in dieſen gewaltigen Dimenſionen noch großartiger. (Man bemerke, wie Sanmicheli durch ſehr ſchlanke Bildung ſeiner doriſchen Halbſäulen die rohe Boſſierung derſelben wieder aufzuwägen ſuchte.) Porta

a S. Zeno (1541), anſpruchsloſer, iſt ebenfalls von ihm; Porta S.
b Giorgio dagegen (1525) der unbedeutende Bau eines weniger Entſchloſſenen.

Von dieſer einſeitigen Beſchäftigung her behielt Sanmicheli (und nach ihm faſt die ganze ſpätere veroneſiſche Architektur) eine Vorliebe für das Derbe auch an den Erdgeſchoſſen der Paläſte. Er behandelte ſie mit lauter Ruſtika, ohne ſich doch entſchließen zu können, ihnen in dieſem Falle den entſchiedenen Charakter eines bloßen Sockelgeſchoſſes zu geben, wie Palladio nachmals und wie z. B. Raffael und Giulio Romano ſchon um dieſelbe Zeit taten. Gleichwohl wirken dieſe Gebäude immer ſehr bedeutend durch die mächtige Behandlung des Obergeſchoſſes mit ſeinen wenigen und großen Teilen und der ernſten Pracht ſeiner Ausführung.

Das früheſte dieſer Gebäude in Verona möchte der herrliche
c Pal. Bevilacqua am Corſo Cavour Nr. 19 ſein; oben mit ſpiralförmig kannelierten Säulen, zwiſchen denen abwechſelnd große triumphbogenartige und kleinere Fenſter mit Oberluken ſich öffnen.
d — Pal. Canoſſa, am Corſo Cavour Nr. 41, beim Caſtello Vecchio, außen einfacher; das ganze Erdgeſchoß eine offene Halle, durch welche man in einen Pilaſterhof nach Art der römiſchen Schule hinausblickt, deſſen Hintergrund die herrliche Landſchaft jenſeits der Etſch bildet. (Das kleine Mezzaningeſchoß gehört außen noch zum untern Ruſtikageſchoſſe; im Hofe bildet es ſchon ein nicht glückliches beſonderes Glied.) — Es folgt der von Bramantes eige-
e nem Hauſe beeinflußte Pal. Pompei alla Vittoria, an der Etſch, jetzt die ſtädtiſche Pinakothek enthaltend; hier gab Sanmicheli die untere Ordnung auf und verlieh dem Erdgeſchoſſe ſchon mehr den Charakter eines bloßen Unterbaues; die obere doriſche Ordnung faßt fünf große, von Masken bekrönte Fenſterbogen ein; der Hof
f iſt nicht bedeutend. — Pal. Malfatti (früher Guaſtaverza), auf
g Piazza Vittorio Emanuele (Brà), der einfachſte. Pal. della Torre (Via S. Fermo Maggiore) auch von ihm, halbausgebaut; in ſeinem
h Stile Pal. Treſa (Via Porta Vescovo). — Die alte Gran-Guardia auf Piazza Vitt. Emanuele iſt nicht von Sanmicheli, ſondern von ſeinem Verwandten *Domenico Cortoni;* die beiden Stockwerke ſtehen in keinem guten Verhältniſſe zueinander.

i In Venedig iſt von Sanmicheli der Pal. Grimani am Canal Grande (jetzt Appellhof), welcher in der großartigen Einteilung der Faſſade über alles Maß venezianiſcher (auch Sanſoviniſcher) Raumbehandlung hinausgeht, dabei gleichwohl auch den Eindruck des Phantaſtiſch-Feſtlichen erreicht, welchen die Baukunſt am Canal Grande verlangt. Im Erdgeſchoſſe emanzipiert ſich der Meiſter von ſeiner kontinentalen Derbheit, und vollends die untere Halle iſt wohl die einzige wahrhaft würdige in ganz Venedig; das Ober-

geſchoß iſt zu triumphbogenartigen Rieſenfenſtern geöffnet. Auch
Pal. Corner-Mocenigo, auf Campo S. Polo, iſt ſein Werk a
(1542), wie auch das Nymphaeum im Pal. già Cornaro beim b
Teatro S. Angelo. Ein beſonders ſchönes Werk Sanmichelis iſt
der Pal. Roncali (1555) an der Piazza in Rovigo. c

Von einzelnen Portalen in Verona werden ihm die Porta de' d
Notai an der Treppe des Pal. della Ragione, die Porta del e
Capitanio und die des Pal. del Podeſtà, beide auf dem f
Signorenplatze, beigelegt.

Von ſeinen veroneſiſchen Kirchenbauten iſt die Mad. di Cam- g
pagna, eine große Rundkirche von einfachem Äußern, erſt nach
ſeinem Tode (1559) und ungenau ausgeführt; die Rundkapelle der
Pellegrini bei S. Bernardino (vor 1554 beg.), ein höchſt reizender h
Zierbau, beweiſt, wie vortrefflich Sanmicheli es verſtand, einen
fremden Gedanken eigenartig auszubilden. Der Grundriß ſtimmt
mit dem Tempietto in S. Pietro in Montorio nahezu überein, aber
der Aufbau iſt ganz verſchieden. Innen ſind die antiken Formen
geiſtvoll und prächtig durchgeführt bis in die Kaſſetten der ſphäri-
ſchen Kuppel (neuerdings gewiſſenhaft und gut reſtauriert). — An
S. Giorgio in Braida ſoll nach einigen bloß der Turm, nach i
andern der Kuppelraum oder gar das Ganze von Sanmicheli ſein;
einſchiffig und ohne Querbau, gleichwohl aber von reicher und
bedeutender Gliederung des Innern. (Vortretende Pfeiler mit
Halbſäulen; im Zylinder der Kuppel ein Kreis von 20 Pilaſtern;
der Chor etwas enger, mit rundem Abſchluß.) — An S. M. in
Organo (S. 182 g) iſt die unvollendete Faſſade nach ſeinem Ent- k
wurfe gebaut (1592). In der Villa Fiumane bei Verona gehört l
ihm die originelle Kapelle.

Nur mit einigem Widerſtreben reihe ich hier den großen Bau-
meiſtern der Blütezeit auch den Florentiner *Jacopo Tatti,* gen.
Sanſovino, an (1486—1570). Alle andern in dieſer Reihe haben
ihre Bauwerke frei und großartig nach einer innern Notwendig-
keit zu geſtalten gewußt; Jacopo dagegen, der mitten unter den
erhabenſten Bauten von Rom und Florenz die erſte Hälfte ſeines
Lebens zugebracht und auch unter Bramante gelernt hatte, be-
quemt ſich in der Folge als bauliches Faktotum zu Venedig zu
allen Spielereien und Liebhabereien der dortigen Frührenaiſſance
und hilft dieſe verewigen. Es muß ihm bei großen Gaben des
Geiſtes und Herzens doch an dem wahren Stolze gefehlt haben,
der lieber eine glänzende Beſtellung ausſchlägt, als ſie gegen
beſſeres Wiſſen durchführt.

In Rom iſt von ihm das Innere von S. Marcello am Corſo m
(1519) und der Pal. Niccolini (früher Gaddi, Via de' Banchi) n
angegeben; erſteres immer eines der beſſern unter den kleinern

Interieurs dieſes Stiles. Der nach ſeinem Modelle (vor 1521) be-
a gonnene Bau von S. Giovanni de' Fiorentini geriet durch ſeinen Weggang nach Venedig 1527 ins Stocken und wurde unter teilweiſer Änderung des urſprünglichen Entwurfs erſt ſpäter von *Giac. della Porta* und *Carlo Maderna* vollendet. — In Venedig bekam er ſeit 1527 eine Menge von Aufträgen und genoß bis an ſeinen Tod eine künſtleriſche Stellung parallel derjenigen ſeines Altersgenoſſen
b Tizian. Unter ſeinen Kirchen iſt wohl die beſte S. Giorgio de' Greci (beg. von *Sante Lombardo,* nach Sanſovinos Plänen 1550 voll. von *Chiona*): einſchiffig mit Tonnengewölbe, das in der Mitte von einer Kuppel unterbrochen wird, außen ein ſchlanker Hochbau von zwei Ordnungen, wozu vorn noch eine Art von Oberbau als dritte kommt. In der Behandlnug des Ganzen erkennt man leicht die Überlegenheit des an die Rechnung im großen gewöhnten Florentiners; allein derſelbe läßt ſich doch herbei zu der venezianiſchen Behandlung des Pilaſters (mit Rahmenprofil) und zu einer überaus kleinlichen Verzierung jener oberſten Ordnung der Faſſade, dergleichen ihm in Rom nicht durchgegangen wäre. —
c Die Faſſade der nahen Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni, in demſelben ſchreinerhaften Geiſte wie die meiſten Scuole von Venedig, iſt ihm nicht aufs Kerbholz zu ſchreiben: ſie iſt 1551 durch *M. Giovanni da Zan,* Proto des Arſenals, ausgeführt.

d Das Innere von S. Francesco della Vigna (1534), wobei ihm einer der Theoretiker der Renaiſſance, *Fra Francesco di Giorgio,* die Proportionen nach vermeintlich platoniſchem Syſtem korrigierte, iſt ein wahrer Rückſchritt ins Oberitalieniſche, wenn man S. Marcello in Rom (S. 309 m) damit vergleicht: nüchterne Pilaſter, tiefe Seitenkapellen, aus welchen das meiſte Licht kommt; die Faſſade
e von *A. Palladio.* — An S. Martino (1540) ſieht man, daß Sanſovino bei geringern Mitteln ſeine Tüchtigkeit wieder fand; er hat einem quadratiſchen flachgedeckten Raume durch glückliche Einteilung der Wände in niedrigere und höhere Kapellen Bedeutung zu geben gewußt. (Außen fehlt die Inkruſtation.) Wiederum von
f geringer Anlage: S. Giuliano (1554), geradezu ein parallelepi-
g pediſcher Kaſten! — Die Faſſade von S. Sebaſtiano iſt aber doch hoffentlich nicht von ihm; ſo tief kann er nicht gefallen ſein (wahrſcheinlich von *Ant. Scarpagnino,* der 1506—46 als Proto den Bau der Kirche leitete).

h Die Loggia unten am Markusturme (1540, unter deſſen Trümmern 1902 begraben) war im Grunde mehr eine plaſtiſche Dekoration als ein Gebäude. (Daß die Attika viel zu hoch iſt, würde man weniger empfinden, wenn die vorgekröpften Gebälke die beabſichtigten Statuen erhalten hätten.)

Von Sanſovinos Paläſten iſt offenbar der frühſte Pal. Corner

della Cà Grande (am Canal Gr. rechts, 1532); man könnte ſagen, es ſei ſein letztes Gebäude von römiſch-modernem Gefühl der Verhältniſſe; unten Ruſtika, die beiden obern Stockwerke mit Bogen zwiſchen Doppelſäulen. — Wenige Jahre ſpäter (1536) begann er die Biblioteca an der Piazetta, welche man wohl als das prächtigſte profane Gebäude Italiens bezeichnen darf. Hier zuerſt erfuhren die Venezianer, welche Fortſchritte das übrige Italien ſeit den letzten Jahrzehnten in der Ergründung und Neuanwendung der echten römiſchen Säulenordnungen gemacht hatte; alle bisherige venezianiſche Renaiſſance war eine Nachfolge des Altertums auf bloßes Hörenſagen hin neben dieſem einzigen Werke. Von dem römiſchen Pfeilerbaue mit Halbſäulen, wie man ihn von den Theatern und Amphitheatern her kannte, war hier nicht bloß das Allgemeine abſtrahiert, ſondern die ſicherſte Künſtlerhand hatte dieſe Formen mit der gediegenſten plaſtiſchen Pracht durch und durch belebt. Wir dürfen glauben, daß Venedig ſich an der grandios-energiſchen Behandlung der Halbſäulen und Geſimſe, an dem derben Schattenſchlage der Gliederungen, vorzüglich aber an dem ungeheuren Reichtume des Figürlichen kaum ſatt ſehen konnte. Allein das Gebäude iſt ſeinem innerſten Weſen nach eben nicht mehr als eine prächtige Dekoration, wie die Venezianer ſie gerade haben wollten. Mit dem Programm, eine Bibliothek auf dieſen Raum zu bauen, hätte ſich etwas Bedeutenderes, durch Verhältniſſe und Einteilung Sprechendes komponieren laſſen. Man braucht nicht einmal an Bramante, nur z. B. an Peruzzi zu denken, ja nur an Palladios Baſilika zu Vicenza. Immerhin iſt es eine der glänzendſten Doppelhallen auf Erden, wenn nicht die glänzendſte. — Die Bewunderung war denn auch ſo groß, daß ſpäter (1584) *Vincenzo Scamozzi* (1552—1616) zum Bau ſeiner Neuen Prokurazien, welche von der Biblioteca aus den Markusplatz entlang gehen, geradezu das Motiv dieſer letztern wiederholte. Zum Unglück aber bedurfte ſein Bau eines dritten Stockwerkes, welches er aus eigener Macht hinzu komponierte. Kein Zeitgenoſſe hätte etwas viel Beſſeres hingeſetzt, aber man durfte auf Sanſovinos Halle überhaupt nichts ſetzen, da ihr dekorativer Sinn mit den beiden Stockwerken vollkommen abgeſchloſſen iſt. — Die Fortſetzung gegenüber S. Marco iſt erſt aus der Zeit Napoleons.

Als das anerkannte Prachtſtück von Venedig übte der Bau Sanſovinos eine dauernde Herrſchaft über die Phantaſie der Spätern aus. Es iſt nicht ſchwer, denſelben, mit einem Erdgeſchoſſe von facettierter Ruſtika vermehrt, wieder zu erkennen, z. B. in der reichen und mächtigen Faſſade vom Pal. Peſaro am Canal Grande, erbaut von *Longhena* (um 1650); ebenſo in dem Pal. Rezzonico desſelben Architekten, mit einem Erdgeſchoſſe von Ruſtika mit

Säulen. Schon Scamozzi hatte in den etwas öden Formen seines
a Pal. Contarini degli Scrigni eine Art von Reproduktion versucht. Selbst an Kirchen kehrt jene für unübertrefflich gehaltene Anordnung von Wandsäulen und Fenstersäulen in zwei Stockwerken
b noch ganz spät wieder. So an S. M. Zobenigo, 1680 von *Sardi* erbaut, der sein Vorbild an erstickendem Reichtum zu übertreffen wußte. (Die Wandsäulen verdoppelt; die Piedestale oben mit Seeschlachten, unten mit Festungsplänen in Relief bedeckt.)

Die übrigen Paläste Sansovinos sind wenig mehr als Umkleidungen der venezianischen Renaissance mit seinen strengern Formen.
c So Pal. Manin, unweit vom Rialto u. a. m. — Die Fabbriche Nuove
d wurden schon erwähnt (S. 179 b). An der Zecca (jetzt Bibl. Marciana), einem seiner spätern Gebäude, hat Sansovino durch Rustikahalbsäulen an allen Fenstern seiner zwei obern Stockwerke einen Eindruck des Ernstes hervorgebracht, der mit der Biblioteca zu kontrastieren bestimmt ist. Der Hof ist vielleicht bedeutender als die Fassade; wie
e der schöne Hof der Universität zu Padua (1552, eine doppelte Halle mit geraden Gebälken) verrät er noch die frühern, festländischen Inspirationen des Meisters. Letzterer dürfte sogar dem Hofe Peruzzis im Pal. Massimi in Rom überlegen sein.

Von seinen unmittelbaren Schülern hat *Alessandro Vittoria* (1525
f bis 1608) an dem einfachen Pal. Balbi (Canal Grande, links, bei Pal. Foscari) am meisten Takt und Geschmack bewiesen. — Als Gegenstück zur Zecca, d. h. als ernstere Kulisse zum Dogenpalaste, wie es die Zecca für die Biblioteca ist, erbaute später
g *Giovanni da Ponte* (1512—97) die Carceri. In seinem Alter (1588
h bis 92) führte er auch die Rialtobrücke aus. Abgesehen von dem mechanischen Verdienste der Bogenkonstruktion, das wir nicht beurteilen können, ist es ein häßlicher und phantasieloser Bau.
i (Die Seufzerbrücke ist dagegen wahrscheinlich von Da Pontes Neffen *Antonio Contino*.)

k An der schönsten modernen Kirche Venedigs, S. Salvatore, hat Sansovino nur die Ausführung leiten helfen; entworfen ist sie von *Giorgio Spavento* 1506; *Tullio Lombardo* kommt schon 1507 als Leiter des Baues vor; voll. 1534, mit Ausnahme der beträchtlich spätern Fassade. Hier trägt das in S. Marco halb unbewußt, an S. Fantino bewußter ausgesprochene Prinzip seine reifste Frucht; drei flache Kuppeln hintereinander ruhen auf Tonnengewölben, deren Eckräume, von schlanken Pfeilern gebildet, ebenfalls mit kleinen Kuppelgewölben bedeckt sind. So entsteht eine schöne, einfach reiche Perspektive, die das Gebäude größer scheinen läßt, als es ist. Allerdings trägt hierzu auch die Farblosigkeit und das einfache Detail, sowie die glückliche, vielleicht erst durch eine spätere Durchbrechung der anfangs dunkeln Kuppeln bewirkte Verteilung des Lichtes bei.

Ans Ende dieser Reihe gehört der große *Michelangelo Buonarroti* (1475—1564). Seine bauliche Wirksamkeit begann erst verhältnismäßig spät, als seine bedeutenden Zeitgenossen schon ihre Systeme ausgebildet hatten, und sie bezieht sich als Vorbild mehr auf das jüngere Geschlecht, welches dann über ihm selbst die Alten vergaß.

Michelangelo hat sich nicht zur Architektur gedrängt. Seine dämonisch-gewaltige Formenbehandlung in der Skulptur und Malerei brachte die Bauherren darauf, von ihm auch Rat, Entwurf und Leitung für die Gebäude zu verlangen. Der erste Auftrag (Ende 1516 durch Leo X.) war eine Fassade für S. Lorenzo in Florenz. a (Nach des Meisters Skizze fertigte *Baccio d'Agnolo* ein Modell, *Andrea Ferrucci* begann 1517 die Fundamentierung, 1517 machte Michelangelo selbst ein Modell; der Vertrag zur Ausführung vom 19. Januar 1518 wurde Anfang März 1520 wieder aufgelöst, als Michelangelo die Arbeiten für die Sagrestia Nuova übernahm.) Man bewahrt Skizzen des Entwurfs noch im Museo Buonarroti b zu Florenz (nicht zweifellos von Michelangelos Hand; eine solche dagegen im Meseum zu Rugby in England). Der untere Teil der Fassade wäre mit grandios zwischen Säulenstellungen angeordneten Reliefs bedeckt worden; in betreff des obern, dem Mittelschiffe entsprechenden, läßt die Zeichnung Zweifel zu; die Vermittlung zwischen beiden, die von andern Baumeistern in großen Voluten gesucht wurde, sollte hier bloß durch kolossale Statuen geschehen. Das angenommene Projekt (etwas quadratisch im Aufbaue, mit einem Giebel in der Mitte, zwei Halbsäulenordnungen durch eine Attika getrennt) bekümmerte sich gar nicht um die Abstufungen der eigentlichen Kirche. — Beträchtlich später, jedenfalls erst unter Clemens VII., kam wenigstens die Bekleidung der Innenseite der Fassade zustande, wobei der Gang zur Vorzeigung von Reliquien das Hauptmotiv lieferte; Michelangelo hatte die Einsicht, der Gliederung der Kirche Brunelleschis sich anzuschließen, so daß er nicht für die (übrigens glücklichen) Verhältnisse dieses Säulen- und Pilasterbaues verantwortlich ist.

Ganz frei gestaltend treffen wir ihn erst in der berühmten Grabkapelle der Mediceer (sog. Sagrestia Nuova, entworfen c 1520, gewölbt 1524). Keinem Künstler ist je freiere Hand gelassen worden; man kann kaum entscheiden, ob er die Kapelle für seine Denkmäler baute oder die Denkmäler für die Kapelle meißelte; — Architektur und Skulptur sind so zusammengedacht, als hätte der Meister aus einem und demselben Tone beides vormodelliert. Als Ganzes ist sie ein leichtes, herrliches Gebäude, welches das Prinzip Brunelleschischer Sakristeien auf das geistvollste erweitert und erhöht darstellt; in den kubischen Verhältnissen und der allgemeinen Wirkung trotz schwerer Willkür der Details von aller-

größter Schönheit. Es iſt nicht bloß die reinere und vollſtändigere Handhabung einer untern und einer obern Pilaſterordnung, was hier den ganzen Fortſchritt des 16. Jahrh. im Verhältnis zum 15. klar macht, ſondern vor allem ein höheres Gefühl für Verhältniſſe. Man überſieht daneben einzelne ſchon überaus bedenkliche Füllformen, z. B. die Niſchen über den Türen u. dgl.; man rechtfertigt die Schrägpfoſten der obern Fenſter vielleicht ſogar durch altetruskiſche Vorbilder und die Ausfüllung der beiden Grabniſchen mit einer ſpielenden Architektur durch den Vorteil, daß die Figuren um ſo viel größer erſcheinen. Der Kontraſt des dunklen Steinwerkes mit dem geweißten Mauerwerke kommt wohl überhaupt nicht auf Michelangelos Rechnung; denn eine Zeitlang waren bedeutende Teile der Kapelle durch *Giovanni da Udine* bemalt und ſtuckiert.

Michelangelos wahre Größe liegt hier wie überall darin, daß er auch die Baukunſt dem Ausdrucke ſeiner Stimmungen dienſtbar zu machen vermag. Seine Bauten tragen durchaus den allerperſönlichſten Charakter, ſie geben die individuelle Stimmung in einer Schärfe und Kraft, die der Architektur nach wie vor unerreichbar blieb. Seine Verhältniſſe kopiert er nirgends, auch nicht von den antiken Bauten, ſondern er ſchafft ſie aus eigener Machtfülle, wie ſie der Gegenſtand geſtattet. Sein erſter Gedanke iſt nie die Einzelbildung, auch nie der konſtruktive Organismus, ſondern das große Gegeneinanderwirken von Licht- und Schattenmaſſen, von einwärts- und auswärtstretenden Partien, von obern und untern, mittlern und flankierenden Flächen. Er iſt vorzugsweiſe der im großen rechnende Komponiſt. Vom Detail verlangt er nichts als eine ſcharfe, wirkſame Bildung. Die Folge war, daß dasſelbe unter ſeinen Händen ganz furchtbar verwilderte und ſpäter allen Bravour-Architekten für die gröbſten Mißformen zur Entſchuldigung dienen konnte.

Noch im Auftrage Clemens' VII. begann Michelangelo im an-
a ſtoßenden Kloſter die Biblioteca Laurenziana (1523–26 erbaut). Die Vorhelle mit der Treppe iſt jenes ewig lehrreiche Bauwerk, in welchem zuerſt dem Sinne aller Einzelformen abſichtlich Hohn geſprochen wurde. Zwiſchen einwärts vortretenden Mauermaſſen mit barocken (blinden) Fenſtern ſtehen je zwei Säulen dicht aneinander wie in engen Wandſchränken; darunter gewaltige Konſolen; das obere Stockwerk iſt unvollendet. Die berühmte Treppe, von *Vaſari* 1558 nach einer Zeichnung Michelangelos hineingebaut, ſollte monumental ausſehen und doch jenen Wandorganismus nicht ſtören, daher ihre Iſolierung; dem unbeſchadet dürfte ſie etwas weniger halsbrechend gefährlich ſein. — Das Ganze hat wohl einen beſtimmten Sinn, der ſich deutlicher ausſprechen würde bei voll-

endetem Oberbaue. Der Künſtler hat mit allen, auch den verwerflichſten Mitteln das Gefühl des Strebenden hervorzubringen geſucht; wir wiſſen aber nicht mehr, was er damit wollte. Eine baldige Nachahmung blieb nicht aus; *Ammanati* ſtellte Säulen in enge Wandniſchen an der Faſſade von S. Giovannino degli Scolopi; *Giov. da Bologna* an den Wänden ſeiner eigenen Gruftkapelle hinten in der Annunziata uſw. a b

c Das Gebäude der Laurenziana ſelbſt iſt wieder baulich einfach und würdig, und wenn hier das Detail der Verzierung wirklich, wie man annimmt, von Michelangelo angegeben iſt, ſo beſaß er im kleinen den feinſten Schönheitsſinn, den er im großen der Bizarrerie aufopferte. Die Holzdecke, deren edles und reiches Motiv ſich in der Zeichnung des von *Tribolo* ausgeführten Backſteinbodens wiederholt, ſoll „nach ſeiner Idee" von *Taſſo* und *Carota*, das einfach klaſſiſche Stuhlwerk von *Ciapino* und *del Cinque*, die bloß zweifarbigen lichten Glasmalerei-Arabesken der Fenſter, wie oben bemerkt, von *Giov. da Udine* ausgeführt ſein. Die Tür, eines der erſten Beiſpiele perſpektiviſchen Scheinreichtums durch Verdoppelung der Glieder, iſt erweislich von Michelangelo. d e f g h

Seine römiſche Tätigkeit ging zum Teil mit Plänen verloren, die nicht ausgeführt wurden. (Entwurf zu einem Palaſt für Julius III. an der Ripetta; fünf Pläne für S. Giovanni de' Fiorentini, welche ſämtlich nicht mehr vorgefunden wurden, als im 18. Jahrhundert die jetzige Faſſade, von *Galilei*, zur Ausführung kam, u. a. m.) Doch ſind außer dem Baue von St. Peter, den er erſt nach 1546 übernahm (ſ. S. 280), einige von ihm ausgeführte Bauten vorhanden, welche die Größe und Richtung ſeines Geiſtes gerade an ſehr verſchiedenen Aufgaben dartun. i

k Von ihm iſt zunächſt am Pal. Farneſe (ſeit 1547) das bewundernswürdige große Hauptgeſims (deſſen Wirkung er vorher durch hölzerne Modelle erprobte) und das oberſte Stockwerk des Hofes; an ſich ſchön, paßt es ſehr wenig zu den herrlichen unteren Hallen Sangallos. *Vignola* leitete bis zum Tode Michelangelos, und dann bis zu ſeinem eigenen (1573) die Ausführung. Als dann *Giacomo della Porta* die Loggia an der Hinterſeite des Palaſtes zu bauen hatte, wußte er keinen andern Rat, als das grandioſe Motiv des Hofes nach außen hin zu wiederholen, und er tat wohl daran; nur hätte er das Geſims mit den anſtoßenden Stücken des großen Geſimſes nicht ſo vermitteln dürfen, wie wir es hier vor uns ſehen. — Die großartige Abſicht, den Blick aus dem Hofe zu einem architektoniſchen Durchblicke bis an die Longara zu erweitern, blieb ohne Folge. (Auch die Südſeite des Palaſtes baute della Porta aus, die Inſchrift nennt 1589 als Jahr der Vollendung.) l m

Aus den letzten Lebensjahren Michelangelos rührt sodann Porta
a Pia her (beg. 1561, der Oberbau erst neuerlich und wohl nicht genau nach seiner Absicht vollendet). Ein verrufenes Gebäude, scheinbar reine Kaprice; aber ein inneres Gesetz, das der Meister sich selber schafft, lebt in den Verhältnissen und in der örtlichen Wirkung der an sich ganz willkürlichen Einzelformen. Diese Fenster, dieser starkschattige Torgiebel usw. geben mit den Hauptlinien zusammen ein Ganzes, das man auf den ersten Blick nur einem großen, wenn auch verirrten Künstler zutrauen wird. Innerhalb der Willkür herrscht eine Entschiedenheit, welche fast Notwendigkeit scheint.

Der Umbau der Diocletiansthermen zur Kirche S. M. degli
b Angeli (1563—66) ist durch einen neuen Umbau des 18. Jahrh. unkenntlich geworden. Erhalten blieb jedoch in dem dazu gehören-
c den Kartäuserkloster der einfache hundertsäulige Gartenhof. Die für den Orden traditionelle Anlage findet sich, wenn auch nicht in derselben Ausdehnung, mehrfach wieder, aber dann mit reichem Detail, das zu der Gesamtwirkung gar keine Beziehung hat. (Auf-
d gemalte Ornamente am Gartenhofe der Certosa bei Florenz,
e plastische an dem von S. Martino in Neapel.) Hier ist nur gegeben, was zum Ganzen beiträgt.

Auch die jetzige Anordnung und zum Teil auch die Gestalt der
f Kapitolinischen Bauten rührt von Michelangelo her. So wie sie sind, entsprechen sie im großen Ganzen seinem ursprünglichen Gedanken, sind aber erst allmählich unter schwankender Benutzung seines Entwurfes zustande gekommen. Dieser ist erhalten in Du Peiracs Stich vom Jahre 1569; er entspricht durchaus den Angaben, die Vasari darüber macht. Im Jahre 1538 erhielt unter seiner Leitung die Reiterstatue Marc Aurels auf dem von ihm entworfenen
g Postamente ihren jetzigen Platz in der Mitte der ganzen Anlage. 1546 ward an dem Umbaue des Senatorenpalastes Hand angelegt
h und vorerst die herrliche Doppeltreppe hergestellt, welche mit dem Brunnen und den beiden Flußgöttern ein wahrhaft einziges plastisch-architektonisches Ganzes bildet und für die Treppe der Laurenziana reichlich entschädigt. 1550—55 wurden die beiden Treppen nach dem tarpejischen Felsen und dem Seitenschiffe von
i Araceli neu geordnet und durch *Vignolas* zierliche Hallen bekrönt; 1559—65 die Balustrade, die den Platz nach vorn abschließt, mit
k dem Treppenaufgange, der Cordonata, errichtet, die so wesentlich für die Wirkung des Ganzen ist. Seit 1555 hatte *Prospero Boccapaduli* die Bauleitung (seit 1563 wird neben ihm ein Architekt *Guidetti* erwähnt.) Erst im Todesjahre Michelangelos (1564) gingen *Boccapaduli* und *Tomaso de' Cavalieri* an den Ausbau des Konser-
l vatorenpalastes nach seinem Entwurfe (inschriftlich 1568 voll.). Er

wie der gegenüberliegende des Museums, sind zu originell ge- a dacht, zu richtig im Verhältnisse zum Senatorenpalaste, als daß man die Idee einem andern beimessen möchte. (Die Pfeiler haben, zur Versüßung des Eindrucks, Säulen hart neben sich.) Für alles einzelne aber, namentlich für das häßliche Mittelfenster beider, ist *Giacomo del Duca* verantwortlich (s. S. 298 l). Die schräge Richtung auf den Senatorenpalast zu wurde durch die Lage des älteren, von Nikolaus V. errichteten Konservatorenpalastes bedingt. Erst 1592 ließ Clemens VIII. durch *Girol. Rainaldi* die Fassade des Senatorenpalastes nach Michelangelos Entwurf ausbauen; leider b erhielt das Obergeschoß statt der großen Fenster und edlen Verhältnisse des Entwurfs eine kleinliche, gedrückte Gestalt. Auch ließ derselbe Papst 1595 die Fundamente zum Palaste des Museums legen; errichtet wurde er erst unter Innocenz X. in den Jahren 1644—55 durch denselben Rainaldi, ganz nach dem Muster des Konservatorenpalastes. Den jetzigen Turm ließ Gregor XIII. an c Stelle des alten durch *Mart. Lunghi* 1579 aufführen.

Eine teilweise Benutzung von Michelangelos Ideen trat bei vielen Gebäuden ein; manches wird auch nur sagenhaft mit seinem großen Namen in Verbindung gebracht. So soll z. B. die Sapienza in d Rom, welche teils von *Giac. della Porta* 1575, teils erst gegen 1650 erbaut wurde, auf einem Entwurfe Michelangelos beruhen, und wenn man die grandiose Wirkung des Pfeilerhofes (ohne den Oberbau) und der hintern Front in Betracht zieht, so gewinnt die Behauptung Glauben. — In S. M. Maggiore ist der zweite Anbau e von der Hauptfronte kommend links (Capp. Sforza) von *Giac. della Porta* oder *Tiberio Calcagni* nach einem willkürlich veränderten Plane Michelangelos ausgeführt.

Außerhalb Roms wird bei Anlaß der Madonna di Carignano in f Genua, eines notorischen Baues des *Gal. Alessi*, nur eine Nachahmung des ursprünglichen Plans von St. Peter, und zwar eine trefflich modifizierte, zuzugeben sein. (Wie weit beim Dome von Padua Michelangelos Angaben befolgt wurden, vgl. S. 305 b). — Die ihm zugeschriebene Decke des Laterans, weit unter derjenigen der g Laurenziana stehend, ist von *Daniele da Volterra* (zw. 1559—65).

✣✣✣

Keine kunstgeschichtliche Einteilung hält nach Jahr und Datum vollkommen Stich, und bei den langlebenden Architekten des 16. Jahrh. ist eine schärfere Stilabgrenzung nach Epochen vollends mißlich. Doch wird man in den Bauten, welche etwa zwischen 1540 und 1580 fallen, einen vom frühern abweichenden Charakter nicht verkennen. Es ist die **Zeit der großen Theoretiker**, eines Vignola, Serlio, Palladio, Scamozzi; ihre Absicht ist wohl ganz die ihrer

Vorgänger: das Altertum zu reproduzieren; allein ihre Mittel sind andere. Die Ausdrucksweise erscheint einerseits schärfer: vortretende Halbsäulen- und Säulensysteme statt der früher herrschenden Pilaster und Wandbänder; demgemäß eine derbe Bildung der Fenster und Portale; auch im Innern, namentlich der Kirchen, eine stärkere Bekleidung mit den klassischen Einzelformen, während früher das Gerüst des Baues, wie es war, eher nur auf irgend eine harmonische Weise dekoriert wurde. Von einer andern Seite ist diese selbe Ausdrucksweise um einen beträchtlichen Grad kälter: statt des reichen Details der Frührenaissance, statt des einfach harmonischen Details der Blütezeit finden wir hier ein zwar noch verhältnismäßig reines, aber schon kaltes und gleichgültiges Detail. Vom Ende des 16. Jahrh. an beginnt dann der Barockstil, welcher das Detail mißhandelt, wegläßt oder vervielfacht, je nachdem es zu willkürlichen Effekten verwertet wird.

Die Zeit von 1540—80 ist im Vergleich mit der frühern mehr die des rechnenden, kombinierenden Verstandes, gleichwohl aber voll Geist und Originalität. Sie rechnet sehr im großen, und wer etwas in ihren Werken finden will, muß ihren Gesamtkompositionen und Dispositionen nachgehen und die Säulenordnungen für das nehmen, was sie hier sind: für eine konventionelle Bekleidungsweise. Auch ohne sie können die Umrisse und Verhältnisse des Ganzen Seele und Bedeutung haben. — Die Gesinnung der Bauherren, welche jetzt mehr als je zuvor auf das Großräumige ging und dieser Rücksicht jede andere nachsetzte, stand in völligem Einklange mit der Richtung der Architekten. Erst jetzt auch, in der Zeit der stillgestellten Politik, der Gegenreformation und der zunehmenden Vornehmheit auf spanische Weise, erhält der Palastbau seine definitive Ausbildung.

Die Bauten Michelangelos, der mit der goldenen Zeit begann und durch seine spätere Willkür schon den ganzen Barockstil einleitete und zu rechtfertigen schien, wurden bereits aufgezählt. Von den zunächst zu nennenden Baumeistern waren mehrere seine unmittelbaren Schüler, andere seine Anhänger, alle mehr oder weniger von ihm berührt. Man darf sie darob bewundern, daß sie seine Extravaganzen noch nicht mehr im Sinne eigener Willkür ausbeuteten.

An ihrer Spitze steht *Giacomo Barozzi* von *Vignola* (1507—73), dessen Handbuch der Säulenordnungen (Trattato degli Ordini) die Architektur der vorletzten zwei Jahrhunderte völlig beherrscht hat und noch jetzt stellenweise einen großen Einfluß ausübt, nachdem seit mehr als hundert Jahren die echten griechischen Ordnungen bekannt und abgebildet sind. Als ausübender Künstler begann er in seiner Vaterstadt mit dem in seiner Gliederung auf das Notwendigste

beſchränkten, impoſanten Pal. Buoncampagni; ſodann mit einigen Bauten in Bologna: außer der ergebnislos gebliebenen Beteiligung am Ausbaue von S. Petronio (1543—47), den oben (S. 165 d) genannten Banchi (1560) und vielleicht dem Pal. Buoncampagni-Ludoviſi (1544, S. 166 k) wird Caſa Piella (früher Bocchi, Via Goito 16, 1545 ausgeführt von *Batt. di Piero* aus Como und *Agoſt. Bolognotto*) und in dem nahen Minerbio der Palazzo Iſolani genannt, ein unvollendet gebliebener villenartiger Herrſchaftsſitz von großzügiger Dispoſition. — Die ihm in Montepulciano zugeſchriebenen Bauten: der Pal. Tarugi, Via Garibaldi 32, drei Arkaden mit drei Geſchoſſen gerader Fenſter darüber (nicht zu verwechſeln mit dem ehemaligen Palaſte gleichen Namens, jetzt Pal. Nobili auf Piazza del duomo), ein Palaſt in Via Poliziano dem Hauſe Polizianos gegenüber, ferner der ſchöne Pal. Avignoneſi (della Lucilla, Via Garibaldi 37), ſowie die Kirchen S. Chiara (jetzt Campo Santo) und S. M. delle Grazie, — haben nichts mit dem Meiſter zu tun. — Sein früheſter Koloſſalbau, der Pal. Farneſe in Piacenza, wurde mit teilweiſer Zugrundelegung eines Planes von *Fr. Paciotto,* aber mit weſentlichen Änderungen und Erweiterungen 1560 begonnen, aber erſt nach ſeinem Tode an der einen Schmalſeite vollendet, während die Vorderſeite kaum zu einem Drittel, die Gartenfront und das für den Hof projektierte antike Theater gar nicht zur Ausführung kam. Er iſt intereſſant als eines der erſten Gebäude, in welchem durchaus kein herrſchendes Einzelmotiv vorkommt, ſondern nur die Verhältniſſe ſprechen, und zwar beim einfachſten Detail, das überdies nur ſtellenweiſe wirklich ausgeführt iſt. Die Abſtufung der Stockwerke iſt der (allerdings nicht genügende) Gehalt des ungeheuren unvollendeten Gebäudes.

In Rom hatte Vignola großen Anteil an der prächtigen Villa, die Papſt Julius III. (1550—55) an der Via Flaminia baute, und die noch jetzt als Vigna di Papa Giulio benannt wird (früher Vigne des Kard. Poggio). Wer die Urheber und Erfinder der einzelnen Motive dieſes ehemals großen Ganzen ſind, läßt ſich nicht mehr ausmitteln, aber mehrere kommen in den Entwürfen Bramantes für Faſſaden der Peterskirche (halbrunde Säulenhalle) und Raffaels zur Villa Madama (Ninfeo) vor; *Vaſari,* der an einigen Stellen (in den Biographien des Taddeo Zucchero zweimal und in der Überſicht ſeiner eigenen Werke) davon ſpricht, ſchreibt die Hauptideen dem bauluſtigen Papſte zu, ſich ſelber aber die Redaktion derſelben; dieſe habe *Michelangelo* durchgeſehen und verbeſſert, *Vignola* aber bloß ausgeführt (urkundlich hatte auch *Bern. Baronino* aus Caſal Monferrato [1510—54] daran teil); ausſchließlich von ihm (Vaſari) ſei der Entwurf zu dem Brunnen unten (d. h. im

hintern Hofe), welchen dann *Vignola* und *Ammanati* ausführten. Abgesehen von seinen Urhebern interessiert uns das Gebäude, in
a ähnlichem Sinne wie Ligorios Villa Pia (S. 322 b), als letzte Villa der Renaissance. An Reiz und Anmut kommt es der Farnesina, an Würde der Villa Madama, an Vollständigkeit der Ausführung 1) und Erhaltung dem Palazzo del Tè allerdings nicht gleich; man glaubt die schwankenden und zum Teil kleinlichen Einfälle des Bauherrn noch jetzt zu erkennen, doch bleibt das Ganze sehr sehenswert. Die Fassade, ein schlechtes Gemisch abwechselnder Bauentschlüsse, ist sicher von *Vignola* (die Fenster des Erdgeschosses sind denen an Casa Bocchi, die des obern Stockes mit den für den Meister charakteristischen Aufsätzen jenen am Portico de' Banchi
b ganz gleich); die Gemächer verdienen höchstens wegen der Fresken der *Zuccheri* (S. 262 o) einen Blick. Gegen den Hof bildet das Gebäude eine halbrunde Säulenhalle; dann folgen stuckverzierte Hofwände und hinten ein offener Portikus, durch den man in den Brunnenhof sah. Dieser enthält in zwei Stockwerken Nischen und Grotten und in seiner Mitte eine halbrunde Vertiefung mit Brunnenwerken, zu denen Treppen hinabführen. Zur Ergänzung des Eindruckes gehört der Schatten außenstehender Bäume (und die Bekanntschaft mit dem Charakter Julius' III., wie ihn Ranke schildert 2); vgl. auch S. 297 h). Im Auftrage des Papstes schuf Vignola auch die
c beiden Treppenhallen am Capitole (S. 316 i), sowie in dem
d für dessen Bruder erworbenen Pal. di Firenze (Via dei Prefetti) den Trakt zwischen Hof und Garten mit der durch *Zucchero* und *Fontana* ausgeschmückten Doppelloggia gegen den letzteren und der in den Details der überhäuften Gliederung geziert wirkenden Hoffassade.

Von Vignola allein ist oder war alles Architektonische an den
e Orti Farnesiani 3), Portal, Gruppen, Rampentreppen, Brunnen und oberer Doppelpavillon in glücklich gedachter perspektivischer Folge. Die wenige noch erhaltene Dekoration zeigt, daß die Renaissance vorüber ist, daß der mehr auf Gesamteffekte ausgehende Stil die Oberhand erhalten hat. (Die Rustika soll hier das Ländliche ausdrücken.) — Die ihm zugeschriebene Außenfassade von
f Porta del Popolo ist urkundlich von *Nanni di Baccio Bigi* nach dem Muster des (1662 abgetragenen) Marcaurelbogens am Corso (Arco di Portagallo) 1562 erbaut worden. S. auch S. 274, Anm. 2. — Bei weitem das wichtigste, was von Vignola vorhanden, ist das
g große, ebenfalls farnesische Schloß Caprarola bei Viterbo. Über

---

1) Der betreffende Grund und Boden ist längst anders verteilt.
2) Das Gebäude ist neuerdings restauriert und als Antikenmuseum hergerichtet.
3) Zu großem Teile den gegenwärtigen Ausgrabungen des Forums zum Opfer gefallen. Das Portal ist am Eingange bei S. Teodoro wieder aufgerichtet.

dem Erdgeschosse eines von *Peruzzi* um 1530 aufgeführten Forts, das im wesentlichen einem Entwurfe *Ant. Sangallos* folgte, wurde von Vignola unter Teilnahme *Fr. Paciottos* aus Urbino bei der endgültigen Feststellung der Pläne 1559—62 Hof und Piano nobile des Palastes erbaut (die Vollendung hat sich bis nach Vignolas Tode hingezogen; der obere Garten mit der eleganten Palazzina erst 1625). Ein gewaltiger, burgähnlicher Massenbau, der Aufgang mit großer Pracht behandelt; außen fünfeckig, innen mit höchst großartigem, rundem Hallenhof, vielleicht dem höchsten, was der Profanbau im Gebiete imposanter Gehaltenheit erreicht hat; alle Gemächer mit historischen Fresken ausgemalt von den *Zuccheri* und *A. Tempesta*. Während des Baues von Caprarola lieferte der Meister die Pläne für S. Lorenzo und für Pal. Canale (già Caccia) in S. Oreste am Monte Soratte. Aus derselben Zeit mögen einige anspruchslose aber interessant disponierte Bauten der Umgebung von Caprarola — die Madonna del piano bei Capranica, die Pieve zu Mazzano bei Nepi, sowie am Municipalpalaste der letzteren Stadt die mächtige Halle des Untergeschosses datieren (das übrige erst um 1600). — Auch Villa Lante in Bagnaja bei Viterbo mit ihren in den üppigsten vegetativen Rahmen gefaßten herrlichen Fontänenanlagen (das Architektonische nicht eben bedeutend) wird Vignola zugeschrieben (1477 von Raff. Riario gegründet, von den Bischöfen Ridolfi und Gambara 1564 ausgebaut, von *Al. Peretti* 1588 vollendet).

a b c d e

Von Vignolas Kirchenbauten (vgl. oben S. 299 g) ist das kleine Oratorium S. Andrea an der Straße nach Pontemolle, ein Exvoto Julius' III., der bekannteste; oblonger Unterbau mit Pilastern, Oberbau mit niedriger ovaler Kuppel. Als landschaftlicher Gegenstand seit der Geburtsstunde der modernen Landschaft überaus beliebt, hätte das kleine Gebäude selbst die Kritik eines Milizia entwaffnen dürfen. — Für die Kirche Madonna degli Angeli in der Ebene unterhalb Assisi schuf Vignola 1560 den Entwurf, der durch *Gal. Alessi* und *Giulio Dante* zur Ausführung gelangte (s. S. 332 a). — Endlich ist der Gesù in Rom (beg. 1568, gew. 1584) ein höchst einflußreiches Gebäude geworden; hier zuerst war möglichste Höhe und Weite eines gewölbten Hauptschiffes und Ersetzung der Nebenschiffe durch abgeschlossene Kapellen in der Art und Weise durchgeführt, welche nachher der ganze Barockstil adoptierte. Frühere einschiffige Kirchen mit Kapellenreihen, deren wir eine Menge angeführt haben, gewähren im Verhältnisse den Kapellen eine viel größere Tiefe und dafür dem Hauptschiffe eine geringere Breite. Die nächste bedeutende Wirkung äußerte der Gesù auf Madernas schon erwähnten Ausbau von St. Peter. Die Fassade ist von *Giac. della Porta* (1575); Vignolas Entwurf war mehr

f g h

im Geiſte der Hochrenaiſſance gehalten. S. Caterina de' Funari
a ſ. S. 348c. In ſeinem letzten Baue, S. Anna dei Palafrenieri (1572 beg., erſt 1616 gew.), tut der Meiſter den entſcheidenden Schritt zum Barock, ſowohl im elliptiſchen Grundplane als in der Durchbildung namentlich der Faſſade. (Über Vignolas Tätigkeit an St. Peter ſ. S. 282 b, am Pal. Farneſe S. 315 k, an S. Lorenzo in Damaſo S. 275 a).

Von dem als Archäologe in zweideutigem Rufe ſtehenden *Pirro Ligorio* (vor 1510—83) iſt die noch unter Paul IV. († 1559) be-
b gonnene Villa Pia im vatikaniſchen Garten. Eine noch vollkommenere vegetabiliſche Umgebung hinzugedacht, wäre ſie der ſchönſte Nachmittagsaufenthalt, den die neuere Baukunſt geſchaffen hat. Kein Sommerhaus, wie die Farneſina und Villa Madama, ſondern nur ein Gartenhaus nebſt Vorpavillon, zwei kleinen, getrennten Eingangshallen, kühlenden Brunnen und einem köſtlich unſymmetriſch angebauten Turme mit Loggia, alles terraſſenförmig abgeſtuft. Hier tritt denn auch die reiche plaſtiſche Faſſadenverzierung (ſ. S. 296 m) als ſcheinbarer Ausdruck ländlicher Zwangloſigkeit in ihr beſtes Recht. Nach Michelangelos Tode war er bis 1468 Bauleiter von St. Peter und führte den weſtlichen Korridor vom Vatikane zum Belvedere ſowie die große amphitheaterartige Exedra im vatikaniſchen Hofe aus. Auch der mächtig über ſeiner
c unvergleichlichen Gartenanlage thronende Palaſt der Villa d'Eſte in Tivoli und ihre pompöſen Treppen und Grotten ſind *Pirros* Werk (ſeit 1549, voll. 1569).

Am ſchicklichſten reihen wir hier den Florentiner *Annibale Lippi* († 1581) an, Sohn des als Gegner Michelangelos bekannten Baumeiſters und Bildhauers *Nanni di Baccio Bigio.* Bloß zwei Bauten
d von ihm ſind uns bekannt: die Kirche S. M. di Loreto vor Spoleto, 1572 nach ſeinen Plänen erbaut, folgt im Grundriſſe und den breiten, mächtigen Verhältniſſen des Aufbaues ganz Sangallos Madonna di S. Biagio bei Montepulciano. Die Kuppel gelangte leider nicht zur Ausführung; im Grundplane iſt das griechiſche Kreuz durch Eckkapellen (die mit dem Kirchenraume nur durch Türen kommunizieren) zum Quadrate ergänzt. Sodann der Palaſt
e von Villa Medici auf Monte Pincio, vor 1574 für den Kardinal Ricci erbaut. Nach der Straßenſeite den ernſt ſtrengen Typus der Stadtpaläſte vom Ausgange des Cinquecento bewahrend, zeigt er auf der Gartenſeite den Charakter der römiſchen Caſini ſchon ziemlich vollendet: eine luftige Säulenhalle, deren gerades Gebälk in der Mitte durch einen Bogen unterbrochen wird (Vaſaris Uffizienmotiv!), und Bekleidung der Wandfläche mit antiken Reliefs und Stuckornament.

Giorgio Vasari (1511—74), unschätzbar als Kunstschriftsteller, vielseitig und gewandt wie irgend ein Künstler seiner Zeit, scheint sich am meisten in der Malerei zugetraut zu haben. Unser Urteil und unser Gefühl sind aber seinen Gemälden fast durchgängig abhold, während von seinen Gebäuden wenigstens zwei zu den besten seiner Zeit gehören.

Von der Vigna di Papa Giulio war S. 319 l die Rede. Wir übergehen auch die Gebäude am Platze der Stefansritter in Pisa: den a unbedeutenden Palast und die in auffallend unangenehmen Verhältnissen erbaute Kirche (1562), sowie den von Vasari großenteils erneuten Innenbau des Pal. Vecchio in Florenz; er selber spricht b mehr als genug von den Treppen und besonders von dem großen Saale, dessen beide Schmalseiten allerdings perspektivisch treffliche Abschlüsse ergeben (1540). — Die ganze Tüchtigkeit des Meisters zeigt erst das Gebäude der Uffizien, nach seinem Entwurfe 1560 c von ihm selbst begonnen, von *Parigi*, *Buontalenti* u. a. vollendet. Zur richtigen Beurteilung ist es wesentlich zu wissen, daß schon vorhandene Mauern benutzt werden mußten, daß der Verkehr zwischen Piazza della Signoria und dem Arno nicht gehemmt werden durfte, und daß die „Uffizi" (d. h. Bureaus) die verschiedensten Bestimmungen hatten (Verwaltung, Kassen, Tribunale, Archive), daß also kein Motiv zu einer mehr geschlossenen, zentralen Komposition gegeben war. Das Erdgeschoß bildet eine der schönsten Hallen von Italien; in Harmonie mit allen übrigen Formen des Baues gab ihr Vasari ein gerades Gebälk und sparte die Bogen für die hintere Verbindungshalle, wo sie denn auch ihre imposante Wirkung tun. Beim Organismus der obern Stockwerke ist zu erwägen, daß es sich nicht um einen fürstlichen Palast, sondern nur um einen engen hohen Nutzbau mit sehr bestimmten Zwecken handelte. Auch bei der Anlage der Treppen, welche noch ziemlich steil sind, war Vasari nicht frei; doch tat er das Mögliche, um auch hier und in den Vestibülen schöne Räume zu schaffen. Einzelne Barockformen an Türgiebeln usw. fallen vielleicht nicht ihm zur Last.

Endlich ein origineller, höchstens an Venezianisches (S. 312 k) erinnernder Kirchenbau Vasaris: die Badia SS. Flora e Lucilla d zu Arezzo (um 1550); außen roh gelassen, wie leider so viele zumal toskanische Kirchen; innen ein Tonnengewölbe der Länge nach, durchkreuzt von zwei Querschiffen ebenfalls mit Tonnengewölben; über den Kreuzungen niedrige Kuppeln (eine von *Pozzi* mit der täuschenden Innensicht einer Hochkuppel ausgemalt); die vier niedrigeren Nebenräume, welche so entstehen, sind durch Säulenstellungen gegen das Hauptschiff geöffnet, die in der Mitte einen Bogen tragen; ihre Wölbung bildet jedesmal eine kleine Flachkuppel.

Die Abweſenheit jeglicher Dekoration läßt dieſem graziöſen und originellen, aber profanen Baue ſeine volle, ungeſtörte Wirkung.

Die Vorliebe für den Säulenbau, welche ſich in dieſen Werken gegenüber dem römiſchen Pfeilerbaue behauptet, iſt auch ſpäter in Florenz heimiſch geblieben. Die nächſten Gründe ſind: das große und ſtets verehrte Beiſpiel Brunelleschis, der Beſitz einer geeigneten Steinart (Pietra ſerena und del Foſſato), beſonders aber die Beſcheidenheit in dem florentiniſchen Palaſtbaue zur Zeit der mediceiſchen Großherzöge; auch die reichſten Geſchlechter in Florenz dürfen nicht auftreten, wie z. B. päpſtliche Nepotenfamilien in Rom.

a In Arezzo erbaute ſich Vaſari ſein eigenes, noch wohl erhaltenes Haus, jetzt Caſa Montauti.

Den florentiniſchen Privatpaläſten gibt in dieſer Zeit *Bartolommeo Ammanati* (1511—92) einen neuen und mehr hausartigen Charakter; im Innern bleibt der Säulenhof der Frührenaiſſance, nur mit freudloſerem Detail; die Faſſaden mit energiſch barocken Fenſter- und Türeinfaſſungen und Ruſtikaecken ſind zum Teil auf Bemalung mit Arabesken und Hiſtorien (vgl. S. 265 d u. folg.) be-
b rechnet. Beiſpiele: Pal. Ramirez und Pal. Vitali, beide im
c Borgo degli Albizzi zu Florenz, Pal. Antinori-Manelli (già Riccardi, Ecke Via de' Servi und Piazza dell' Annunziata, 1565—71) u. a. m. Gut dekorierte Erdgeſchoßfenſter mit hermenartigen
d Karyatiden: Via S. Gallo Nr. 9; Pal. Pucci, Via di Pucci, mit
e gut angeordneter mittlerer Loggia; Pal. Giugni, Via degli Alfani Nr. 50, mit gutem Portale und maleriſchem Hofe. — Eine Überſetzung
f des Pal. Larderel (vgl. S. 303 h) iſt der kleine Palazzo, Via dell' Anguillara Nr. 23, hinter S. Firenze. — Ammanati iſt allerdings berühmter durch einen der größten Pfeilerhöfe, denjenigen des
g Pal. Pitti (1558—70), deſſen drei Reihen von Bogen auf Pfeilern mit Ruſtikahalbſäulen der drei Ordnungen bekleidet ſind, ein in Formen und Verhältniſſen häßliches Gebäude; — ſein Pfeilerhof
h mit einfachen Pilaſtern im Collegio Romano zu Rom (1582) zeigt, daß er ſich in ähnlichen Aufgaben ein anderes Mal glücklicher zu bewegen wußte. — Rom beſitzt auch Ammanatis beſte
i Faſſade, die des Pal. Ruspoli (1586), an welcher nur die Höhe des Erdgeſchoſſes (ſamt Kellergeſchoß) getadelt wird. (Die einſt berühmte Treppe von pariſchem Marmor, hinten rechts, iſt viel ſpäter, vom jüngeren *Martino Lunghi* erbaut.) — Von Ammanatis
k Kloſterhöfen in Florenz hat der zweite bei S. Spirito, auf Säulen mit origineller Abwechslung von Bogen und geraden Gebälken, den Vorzug vor dem öden hintern Pfeilerhofe bei den
l Camaldulenſern (S. M. degli Angeli) uſw. Allein dieſes und die
m nüchterne Kirche S. Giovannino degli Scolopi (S. 315 a) und ſo

vieles andere darf man vergessen über Ammanatis reinstem Meisterwerke: dem Ponte S. Trinità. Die edle, für das Auge überaus wohltuende Spannung der drei Bogen, welche mit dem denkbar angemessensten Detail bekleidet sind, soll nach Ansicht derer, die den Arno kennen, zugleich die technisch zweckmäßigste sein. a

In Lucca sind von Ammanati (1578) das Fragment des Palazzo Ducale, nach seinen Zeichnungen von *Juvara* und *Pini* verändert; ferner ihm zugeschrieben Pal. Micheletti, zwischen Dom und S. Giovanni. Aus dieser Zeit sind: Pal. Mansi (bei S. M. Forisportam), Pal. Bernardini (bei S. Giorgio), schönes Portal mit Türklopfer 1560; Pal. Orsetti, Via S. Giustina, reiches Portal mit prächtiger Holztüre. In mehreren dieser Gebäude Hallenhöfe, oft malerisch mit den Treppen verbunden, u. a. in Pal. Controni, jetzt Pfanner. Sehenswert aus dieser Zeit: Pal. Bottini del Giardino (Via Elisa) in einem Garten, mit Loggia hinten und reichem Eingange. Innen viele Malereien. b c d e f g h

In Volterra ist von ihm der schöne Hof der Badia de'Monaci; am Dom von Montepulciano gehört ihm der erste Entwurf (1570), später nach S. M. degli Angeli unterhalb Assisi erweitert von *Ippol. Scalza* (voll. erst 1680). i k

Eine ganze tüchtige Generation von Architekten schloß sich an die beiden genannten an und hielt die schlimmern Exzesse des Barockstils längere Zeit von Florenz fern. *Giov. Antonio Dosio* wurde bereits erwähnt (S. 303 h—l). — Von dem Bildhauer *Giov. da Bologna* (1524—1608) ist die S. Antoniuskapelle in S. Marco (links), eingeleitet durch zwei einfache Bogen auf Säulenstellungen, einer der besten Bauten dieser Art (vgl. S. 261 d). Auch der Anbau an Pal. Vecchio gegen Via de' Leoni ist sein Werk. — *Bern. Buontalenti* (1536—1608), bisweilen überaus nüchtern, wie u. a. am Palazzo Reale in Siena, erhebt sich doch z. B. in der Fassadenhalle des Spitals S. M. Nuova in Florenz zum Großartig-Leichten; das Obergeschoß, dessen Fenster zu nahe an das Gesimse stoßen, ist später so verändert worden. Am Pal. non finito (1592, Via del Proconsolo, jetzt Telegraphenamt), dessen Erdgeschoß allein von ihm ist (der obere Stock soll von *Scamozzi* sein), führt er den beginnenden Barockstil mit einem eigenen plastischen Ernste ein. Sehr nüchtern das sog. Casino Mediceo in Via Cavour. (Das ihm zugeschriebene sog. Casino di Livia, Eckhäuschen der Piazza S. Marco, ist erst 1775 von *Bern. Fallini* erbaut.) Auch der kleine Pal. Capponi (ehedem Vettori, Via S. Spirito 4) möchte der Feinheit des schon gegen das Barock gravitierenden Details nach (vgl. das der Erdgeschoßfenster am Casino Mediceo) am ehesten von Buontalenti sein. Er stand mit dessen Restaurator Lod. Cap- l m n o p q r s

poni erwieſenermaßen in Verbindung (1559). — *Matteo Nigetti* († 1649), Schüler Buontalentis, hat zwar die ſehr barocke Faſſade a Ogniſſanti (1871 in Travertin umgebaut), aber auch den nied- b lichen Säulenhof hinten links von S. Egidio geſchaffen, eine der wenigen Reminiszenzen aus ſpäter Zeit an das feinfühlende c Quattrocento (ſ. S. 266 a). Was an SS. Michele e Gaetano (1604—48) Gutes iſt, gehört gewiß eher ihm als ſeinem Mitarbeiter d *Don Giovanni Medici*; an der Cappella Medicea bei S. Lorenzo (wovon unten) iſt freilich gar nichts Gutes; und hier wird der Prinz wohl das Übergewicht gehabt haben (beg. 1604). — Der Maler *Luigi Cigoli* (1549—1613) begann in Vaſaris Geiſt den perſpektiviſch e trefflich beabſichtigten, nun ergänzten Säulenhof des Pal. non finito (ſ. S. 325 p), und noch ganz ſpät hat *Gherardo Silvani* (1579 f bis 1675) in ſeinem Seminar bei S. Frediano den alten Stil der Kloſterhöfe getreulich nachgeahmt. Von ihm iſt auch der ſtattliche g Säulenhof bei S. M. degli Angeli vorn rechts; wie er im h Faſſadenbaue den Ammanati reproduziert, zeigen Pal. Fenzi (Via i S. Gallo) und Pal. Rinuccini (Fondaccio di S. Spirito).

Allerdings war gleichzeitig mit den Bemühungen der Genannten der Barockſtil ſtellenweiſe ſchon in ſeiner vollen Tätigkeit. In der k abgelegenen Via del Mandorlo bemerkt man ein hohes, ſchmales, verrücktes Gebäude, unten ſtatt der Ruſtikabekleidung gemeißelte Felsflächen und Relieftrophäen, eingefaßt von regelrechten, glatten Gliederungen, oben Backſtein und Pietra ſerena in wüſter Zuſammenſtellung. Es iſt das Atelier, welches ſich ſchon 1579 der damals weltberühmte Maler *Federigo Zucchero* zu bauen wagte. Anderes der Art bei Anlaß des Barockſtils. — Wie lange aber im einzelnen Falle das Gute und Tüchtige nachwirkt, zeigt z. B. das l Innere von S. Felicita in tröſtlicher Weiſe, ein Nachklang der beſſern Zeit des 16. Jahrh., und zwar vom Jahre 1736, das Werk des Architekten *Ferd. Ruggieri.*

Zu Bologna ſind aus dieſer Zeit die etwas nüchternen, aber gut disponierten Bauten des *Pellegrino Tibaldi* (1527—97) und ſeines Bruders *Domenico* zu bemerken: von erſterem die Faſſade m der Univerſität (1560), von letzterem der Chor von S. Pietro n (1575), der Hof des erzbiſchöfl. Palaſtes (1577); vorzüglich und o im Verhältniſſe zu dem kleinen Raume großartig: Pal. Magnani p (Via Zamboni 18), erbaut 1576—87, und Pal. Mattei (Albergo d'Italia, via Ugo Baſſi 1).

Dieſer Pellegrino Tibaldi iſt identiſch mit dem Architekten *Pellegrini,* welcher in Mailand zur Zeit des Carlo Borromeo ſeit 1567 viel beſchäftigt wurde. Als Baumeiſter des Domes ſchuf er den q Entwurf für die moderne Faſſade, die ſeit 1616 ausgeführt wurde,

und wovon ſpäter dann nur die Türen und die nächſten Fenſter beibehalten worden ſind, wahre Unika der höchſten und wirkſamſten Pracht, welche die Spätrenaiſſance in weißem Marmor entwickelt hat, an innerm Leben den gotiſchen Teilen der Faſſade (welche nicht älter, wie man meinen ſollte, ſondern jünger ſind) unendlich überlegen und für kühne Verbindung von Architektur und Plaſtik im Sinne jener Zeit weit das wichtigſte Beiſpiel. — Die Kirche S. Fedele (1569—79), ebenfalls von ihm, mit Doppelordnung am ganzen Äußern und einfacher vortretender Ordnung im Innern, hat lange als klaſſiſches Muſter gegolten und großen Einfluß ausgeübt. (Nahe verwandt und ſehr tüchtig in dieſer Art S. Ignazio in Borgo S. Sepolcro, ſowie S. Gaudenzio in Novara mit Ausnahme des Turmes, eines tüchtigen Barockbaues, und vollends der ganz neuen, töricht in die Höhe gezogenen Kuppel, welche bereits innere Verſtärkungen nötig gemacht hat.) — Die ſchon ziemlich barocke Rundkirche S. Sebaſtiano in Mailand erbaute er infolge eines ſtädtiſchen Gelübdes an den Peſtheiligen vom Jahre 1576. — Im erzbiſchöflichen Palaſte iſt der vordere Hof mit ſeiner hohen Doppelhalle von Ruſtika ein weit beſſeres Gebäude als Ammanatis dreiſtöckiger Hof im Pal. Pitti (S. 324 g); hier wird mit der mürriſchen Ruſtika Ernſt gemacht, ſei es, daß der Baumeiſter oder daß San Carlo ſelber für dieſen Hof den Charakter einer düſtern Majeſtät verlangte; nur ein unteres und ein oberes Stockwerk, aber von enormer Höhe; die Bauglieder (Schlußſteine, Konſolen, Gebälkteile uſw.) nicht klaſſiſch, ſondern in angemeſſener barocker Umbildung gegeben (1570). Der hintere Hof und die Faſſade gegen Piazza Fontana ſpäter, ebenfalls tüchtig (vom älteren Hofe Bramantes war bereits S. 154 n die Rede). — In Gravedona iſt von Pellegrino die mächtige, den Comerſee weit beherrſchende Villa des Kardinals Tolomeo Gallio (datiert 1586, jetzt Palazzo Pero, die innere Dekoration unvollendet): ein völlig normales Beiſpiel damaliger vornehmer Villen, mit offenen Hallen in der Mitte beider Hauptfronten; zwiſchen denſelben der quer durch das Gebäude gehende rieſige Saal (vgl. auch S. 156 a und b).

a b c d e

Aus derſelben Zeit iſt in Mailand der Hof des erzbiſchöflichen Seminars, von *Giuſeppe Meda*, eine ſchöne, unten doriſche, oben ioniſche Doppelhalle, mit geradem Gebälk, deren Säulen abwechſelnd enge und weite Intervalle haben. — In den zwei Höfen des Collegio Elvetico (jetzt Palazzo del Senato) von *Fabio Mangone,* nach 1600, Hallen mit geradem Gebälk von rieſigen Verhältniſſen. — *Vincenzo Seregnos* (1503—91) Collegio de' Nobili (auf Piazza de' Mercanti) vom Jahre 1564 erinnert in der Behandlung der untern Stützen ſchon ſehr an *Galeazzo Aleſſi*, deſſen mai-

f g h

ländische Bauten nun im Zusammenhange mit den genuesischen zu besprechen sein werden.

In dieser Zeit (1540—1600) setzte sich nämlich, hauptsächlich durch oberitalienische Baumeister, auch der Typus der genuesischen Paläste fest, dem dann Alessi seine volle Ausbildung gab.

Noch außerhalb der Linie steht gewissermaßen der große Palast, a den *Giov. Angelo Montorsoli* († 1563) für den berühmten Andrea Doria baute (seit 1529?). Von Architektonischem ist hier nur das Notwendige gegeben, indem die Hauptwirkung der (jetzt außen fast durchgängig verlorenen und durch gelben Anstrich ersetzten) Bemalung mit Figuren und Historien vorbehalten war. Die dünnen Fenstereinfassungen, der Mangel an Pilasterwerk und die mäßige Profilierung überhaupt geben jetzt dem Gebäude einen Anschein von Frührenaissance. Als freier Phantasiebau ohne strenge Komposition wird es mit seinen luftigen Hallen an beiden Enden und mit den in den Garten vortretenden Altanen auf Portiken immer einen so bezaubernden südlichen Eindruck machen, wie kaum ein anderer großer Palast Italiens. Die mit Hallen bedeckten Treppen am Ende des Gartens und die Brunnen mit Ausnahme eines sind aus derselben Zeit.[1])

Auf Montorsoli folgt der Bergamaske *Giov. Batt. Castello* b († 1569). Sein Pal. Imperiali (Piazza Campetto), erbaut 1560, gibt einen vollständigen Begriff von der gemischten Kompositionsweise der auf Hochbau in engen Straßen berechneten genuesischen Paläste; Reichtum der Ausstattung muß hier die strengern Verhältnisse ersetzen, die man von unten doch nicht gewahr würde. (Bemalung mit bronzefarbenen und kolorierten Figuren, Putten und Laubwerk in Relief usw.). Die untere Halle, der Hof und die malerisch seitwärts angelegte Treppe offenbaren zuerst ohne Rückhalt die Herzlosigkeit der genuesischen Säulenbildung und Profilierung, die nach Florenz und Rom das Auge empfindlich berührt. c — Am Pal. Cataldi (già Carega, Via Garibaldi) versuchte Castello noch einmal eine durchgängige Pilasterbekleidung, und bei den nicht allzu schmalen Fensterintervallen ging es damit noch ziemlich glücklich. Spätere wagten bei den lichtbedürftigen, hochfenstrigen Fassaden dasselbe nicht ungestraft; ihre Pilaster wurden eine magere Dekoration, die überdies sinnlos ist, weil der enge Mauerpfeiler schon an sich wie ein Pilaster wirkt. Das Vestibül, von sehr schöner Anordnung, ist eines der frühesten von denjenigen, welche die beiden Anfänge der Doppeltreppe zum Hauptmotive haben. An vielen

1) Gleichzeitig: Pal. Mari, ehemals Odero, nicht die Fronte gegen Via Cairoli, sondern der obere Hof, in welchen man von der Salita del Castelletta gelangt; die Halle mit etwas schweren Säulen und lauter kleinen Kuppelgewölben.

andern Paläſten dauert indes die einfache, ſeitwärts, etwa neben oder hinter dem Hofe angebrachte Treppe fort. — Als glücklicher Dekorator (in Verbindung mit Montorſoli) erwies ſich Caſtello bei der zierlichen innern Ausſchmückung von S. Matteo, einer der a wenigen mittelalterlichen Kirchen, die bei ſolchen Anläſſen gewonnen haben (ſ. S. 217 c und 259 a).

Von *Rocco Pennone,* ebenfalls einem Lombarden, ſind die ältern Teile des Pal. Ducale, hauptſächlich die (ehemals ſtattlichen) b Doppelhallen der Seitenhöfe, die hintere Fronte und, wie man annimmt, auch die berühmte Treppe. Darf man ſie in der Tat in die Zeit bald nach 1550 ſetzen, ſo iſt ſie die erſte von den ganz ſanft geneigten, ungeheuer breiten; ſie hätte dann auch zuerſt die Begeiſterung der Genueſen für dieſen Teil des Palaſtbaues geweckt.

Alle Treppen Bramantes und der Florentiner ſind daneben ſteil und ſchmal. Genua ſuchte fortan, wie ſchon früher in den Veſtibülen und Treppen den Erſatz für die Kleinheit der Höfe; man unterbrach willig jede vordere Verbindung der untern Stockwerke, um dieſer Partie auf jede Weiſe Nachdruck und Majeſtät zu geben; der perſpektiviſche Durchblick zwiſchen den Säulen der Treppenhalle oder des Hofes wurde ſelbſt bei den engſten Dimenſionen eine Hauptſache; wo möglich kam hinten als Schlußpunkt eine Brunnenniſche zu ſtehen. An der Via Garibaldi taten die Beſitzer von gegenüberliegenden Gebäuden einander den Gefallen, gemeinſchaftliche Hauptachſen anzunehmen, ſo daß die Durchblicke durch die Portale ſich verdoppeln.

Gleichzeitig etwa mit Caſtello war in Genua der Peruginer *Galeazzo Aleſſi* (1512—72) aufgetreten, der in Rom mit Michelangelo in Verkehr geſtanden hatte, ſeinem Weſen nach aber mit dem nur wenig älteren Vignola parallel erſcheint. Sein Verdienſt iſt dem der meiſten großen Baumeiſter dieſer Zeit analog: wenig bekümmert um den organiſchen Spezialwert des Details, jeder Aufgabe durch Anordnung und Verhältniſſe eine große Phyſiognomie abgewonnen zu haben. Wo es darauf ankam, wo Raum und Mittel (und guter Wille des Bauherrn) vorhanden waren, konnte er auch im Detail reich und elegant ſein, wie kein anderer Baumeiſter des beginnenden Barockſtils; der ſchöne Pal. Marini (jetzt Municipio, c Piazza della Scala) in Mailand (beg. 1558), ſowohl Faſſade als Hof, übt in den ausartenden Einzelformen noch den Zauber der Frührenaiſſance.[1]) Von ſeinen genueſiſchen Bauten im ganzen

1) Von ihm die Faſſade der Kirche S. Vittore daſelbſt von 1560 (einfaches * Äußere, innen mit überaus reichen Stuckierungen und Malereien des *Crespi* und *Procaccini* verſehen) und die Verkleidung des Innern, ſowie der Entwurf der Faſſade von S. M. preſſo S. Celſo, bereits überladen, aber von weißem Marmor und ** überaus ſtattlich, 1570—72 von *Martino Lunghi* ausgeführt. Endlich auch der zweigeſchoſſige Pſeudoportikus der Seitenfaſſade von S. Paolo. ***

gilt dies weniger; er fügte ſich in die wirklich vorhandenen und in die bloß angenommenen Verhältniſſe; auch ſein Säulenbau iſt kaum edler als der der andern. Allein er behandelte, was er gab, großartig und beſonnen, und wo man ihm Licht und Raum gönnte, ſchuf er Werke, die in dieſer Art kaum mehr ihresgleichen haben.

a Am Dome gehört ihm nur die einfache achteckige Kuppel und die Pilaſterſtellung darunter (1567); die Chorverkleidung ſoll ihm der genannte *Pennone* verdorben haben. Dagegen iſt die berühmte b Kirche S. M. di Carignano weſentlich ſein Werk. Sie zeigt uns das Bramanteſche Innere der Peterskirche, wie es damals Michelangelo in reduzierter Anlage durchzuführen beſtrebt war; die Kuppel über dem griechiſchen, d. h. gleicharmigen Kreuze galt damals noch als die erhabenſte Form für den Kirchenbau. Die Lage auf ſteilem Vorgebirge über der Stadt erhöht den Wert des Gebäudes ungemein, und ſeine Umriſſe wirken ſchon von weitem ſehr bedeutend. Bei den ſo ungleich kleineren Dimenſionen gab Aleſſi ſeiner Kuppel mit Recht nicht vier Arme, ſondern ein großes Quadrat zur Unterlage, und flankierte ſie nicht mit vier Nebenkuppeln, welche hier ganz klein ausgefallen wären, ſondern mit vier (in der Tat zwei) Ecktürmen. (Die vier Kuppeln ſind wohl im Innern vorhanden, außen jedoch nur durch Lanterninen angedeutet.) — Aber das Einzelne des Äußern durchgängig dem Aleſſi ſelber zuzutrauen, erſcheint faſt unbillig. Auch wenn die häßlich hohen Giebel in der Mitte der Fronten unentbehrlich wären wegen des Lünettenfenſters, das ſie enthalten, ſo könnte doch der Meiſter nicht dieſe Türme mit ihren glatten Pilaſtern über das ſo viel zartere und reichere Erdgeſchoß geſetzt haben. Auch die Kuppel zeigt ſehr willkürliche, barocke Formen. (Das Hauptportal neuer.) Das Innere dagegen, glücklicherweiſe und hoffentlich abſichtlich farblos, iſt ein wunderbar harmoniſcher Bau, der den Sinn mit dem reinſten Wohlgefallen erfüllt. Vier Tonnengewölbe, eine Mittelkuppel, vier Eckkuppeln und eine Tribuna, alles auf Pfeilern mit einer Ordnung von (leider zu ſchwer gebildeten) korinthiſchen Pilaſtern ruhend; die höchſte Verbindung von Reichtum und Einfachheit; der Raum ſcheinbar größer, als er wirklich iſt. — Das Ganze im Grunde ein Bau der rein äſthetiſchen Begeiſterung für die Bauformen als ſolche, und für jede andere ideale Beſtimmung ebenſo geeignet als für den Gottesdienſt.

c Das Tor, welches zum Molo Vecchio führt, charakteriſiert recht die Mitte des Jahrhunderts; auf der Stadtſeite faſt bramantiſch einfach, auf der Seite des Molo konſequent und abſichtlich d barock. (Ruſtikaſäulen uſw.) — Die ſtattliche Loggia de' Banchi iſt erſt viel ſpäter nach einem Entwurfe Aleſſis ausgeführt.

Galeazzos Paläſte (ſeit 1549) ſind zum Teil Engbauten, an

denen nur durch energiſches Detail zu wirken war; ſo Pal. Centurione an Piazza Foſſatello u. a. — An Via Garibaldi, die mit ihren 6—8 m Breite etwas mehr Spielraum gewährte, gibt Pal. Cambiaſo den Durchſchnitt deſſen, was er unter ſolchen Umſtänden für tunlich hielt; ohne Pilaſterbekleidung, dafür durchgängige Ruſtika, mit ſtrengem Mäanderſims über dem Erdgeſchoſſe; die Höhenabwechſlung der Stockwerke vortrefflich wirkſam. — Pal. Parodi (früher Lercari), vor dem Säulenhofe ein (ehemals) luftiger Loggienbau. — Den Pal. Spinola, welcher zunächſt folgt, überließ er, was das Äußere betrifft, der Bemalung; innen iſt Veſtibül, Treppe, Oberhallen, Hof und Garten von impoſanter Geſamtdispoſition. — Auf der andern Seite iſt Pal. Adorno der geringſte Bau Aleſſis; — viel beſſer Pal. Serra, an welchem er, mit Ausnahme des Kellergeſchoſſes in Ruſtika, nur eine glatte Mauer, an dieſer aber Tür, Fenſter, Balkon und Geſimſe von Marmor in den wohltuendſten Verhältniſſen anbrachte; das Veſtibul jetzt farblos, aber ebenfalls ſchön gedacht. — Manches, das die Baugeſchichte dem Aleſſi zuſchreibt, iſt wohl durch Umbau zugrunde gegangen oder entſtellt. In Via Garibaldi noch: Pal. Brignole-Sale (Palazzo Roſſo) und der gegenüberliegende Pal. Bianco, baulich nur durch Größe ausgezeichnet. — Auf Piazza delle Vigne wäre der ehemalige Pal. de Amicis (Nr. 4) Aleſſis nicht unwürdig.

Von ſeinen Sommerpaläſten und Villen bleibt nach dem Abbruche (1854) des unvergleichlich ſchönen Pal. Sauli nur noch ein Sommerpalaſt übrig: Villa Pallavicini, oder gewöhnlich „delle Peſchiere“ zwiſchen Acquaſola und dem ſog. Zerbino, an der Salita San Bartolommeo. Iſoliert auf hohen Gartenterraſſen, mit einwärts tretenden Bogenhallen in der Mitte und prachtvoller durchbrochener Baluſtrade oben, macht das Gebäude die glänzendſte Wirkung, von der man nicht ſogleich inne wird, daß ſie auf der weiſeſten Ökonomie der Mittel beruht, auf der ſchönen und ſchlichten Flächeneinteilung, auf der ſorglichen Handhabung der Pilaſter beider Ordnungen (ioniſch und korinthiſch), welche nur an den Hauptfronten kanneliert und nur an den Hauptteilen derſelben reichlich angebracht ſind. (Die doriſche Ordnung für eine Grotte an der Hauptterraſſe verſpart.)

Was von den Villen der Umgebung erhalten iſt, mag hier kurz genannt ſein. In Sampierdarena die Villen Spinola, Lercari, Doria, Grimaldi, Scaſſi (già Imperiali, jetzt Mädchenſchule). In S. Martino d'Albaro die Villa Cambiaſo von 1557. Das ſog. Paradiſo, über der Straße dahin, ſoll ebenfalls von Aleſſi ſein; jedenfalls gehört ihm die prächtige Villa Cambiaſo (già Giuſtiniani) in S. Francesco d'Albaro auf dem Wege nach S. Luca d'Albaro, der Villa Pallavicini „delle Peſchiere“ zum mindeſten ebenbürtig.

a Die Madonna degli Angeli in der Ebene vor Aſſiſi iſt im weſentlichen nach *Vignolas* Entwurf von Aleſſi und nach ſeinem Tode von *Giulio Danti* fortgeführt, erſt um 1640 vollendet und nach dem Erdbeben von 1832 bis auf die Kuppel neu aufgebaut (ſ. S. 321 g). Ein mächtiger Bau von lateiniſcher Kreuzesform mit Nebenſchiffen und Kapellenreihen, mit lichtdurchſtrömter hoher Kuppel und im Innern und Äußern ſtrenge durchgeführten doriſchen Gliederungen. Nach ſeinem Muſter entwarf Aleſſi 1571 auch b den Plan für die Umwandlung des Innern vom Dom (S. Rufino) zu Aſſiſi, urſprünglich einer langgedehnten dreiſchiffigen Baſilika, durch Beibehaltung der Pfeiler und Überwölbung mittelſt einer Tonne von gedrückten Verhältniſſen. Am See von Perugia iſt das c Schloß von Caſtiglione ein, wie es heißt, ausgezeichneter Bau von ihm; in Perugia ſelbſt der bei Porta Auguſta gelegene d Pal. Antinori (jetzt Galenga) mit ſchöner Treppe.

Wiederum von einem Lombarden des 16. Jahrh., *Rocco Lurago* e († um 1590?), iſt der Pal. Doria-Turſi, jetzt Municipio (Via Garibaldi). Hier zum erſtenmal tritt jene gänzliche Verwilderung des dekorativ mißhandelten Details ein, in der Abſicht auf Effekt im großen. (Häßliche und rohe Pfeiler und Geſimſe, koloſſale Fratzen als Masken über den Fenſtern uſw.) Allein die Kompoſition iſt vorzüglich wirkſam; die Faſſade ſetzt ſich rechts und links in durchſichtigen Altanhallen fort; innen iſt die Unebenheit des Bodens zu einer prächtigen Treppenwirkung mit Ausblick in den Hallenhof hinauf benutzt, an deſſen Ende dann die Haupttreppe, vom erſten Abſatze an in zwei Armen, emporſteigt.

Doch die höhere, veredelte Stufe desſelben Hofbaues gewährt f erſt der als Jeſuitenkollegium 1623 beg. Palaſt der Univerſität (Via Balbi), von dem Lombarden *Baccio del Bartolommeo Bianco* († um 1656). Auf die ſehr ausgeartete Faſſade folgt hier unerwartet ein Hofraum, den die Phantaſie kaum reicher und ſchöner denken kann; durch Verdoppelung der Säulen bekommen die Intervalle durchgängig ein leichteres, das Ganze ein reicheres Anſehen; die untere Vorhalle iſt mit Seitenhallen verſehen und nicht ſo lang wie dort, der Aufblick in den Hof freier; die Doppeltreppe hinter dem Hofe ſcheint ſich in luftige Höhen zu verlieren. Mit beſonnener Benutzung der Mauer hinter dem obern Garten ließe ſich die Wirkung noch ſteigern.

Andere Paläſte aus verſchiedenen Zeiten, an welchen wenigſtens die Dispoſition der untern Teile den Architekten intereſſieren wird:

g An Salita S. Caterina Pal. Franſoni Nr. 4; — Pal. Peſſagno Nr. 3, einer von den ältern, mit Außendekoration von *Andrea Semini*; h — Pal. Spinola (Nr. 2, Präfektur) einer der wichtigſten von den

ältern, der Hof mit ſchöner Doppelhalle, die Treppe noch ſeitwärts. (S. 258 b u. 265 a.)

a Auf Piazza dell' Annunziata: Pal. Negrotto, die Halle eine Nachahmung derjenigen von Pal. Carega, das Äußere mit unglücklicher neuerer Pilaſterverzierung.

b An Via Garibaldi: Pal. Raggio, mit ovalem Veſtibül und einem ſehr glücklich im Barockſtile gedachten Brunnen im Hofe, wo Licht und Waſſer gemeinſchaftlich von oben einfallen (ſollten), während vorn eine ſchattenwerfende Baluſtrade herumgeht. Die Stuckbildwerke ſind allerdings in ſolchem Zuſtande, daß man darin nur ſchwer Phaetons Fall erkennen wird.

An Via Balbi hauptſächlich Bauten der ſpätern Zeit, mit einem Platzaufwand, den man einem Galeazzo noch nicht gegönnt hatte: c Pal. Balbi-Senarega (Nr. 4, der zweite links, von Piazza Annunziata kommend) von *B. Bianco* und *P. A. Corradi,* mit Durchblick durch Säulenhallen in den Orangengarten; — d Pal. Durazzo (Nr. 6) mit einfachem Säulenhof; — e Pal. Reale (Nr. 10) mit reicher, aber in den Verhältniſſen ganz ſchlechter Faſſade, mit Ruſtikapilaſtern zwiſchen eng gedrängten Fenſtern und einem zu den letztern doppelt unpaſſenden Rieſentore; auf der Seeſeite mit prächtigen Altanbauten, deren mittlere Verbindung als Bogen mit einer Fontäne darüber den Hauptproſpekt bildet. — f Pal. Durazzo Pallavicini (Nr. 1 rechts), von *Bartol. Bianco,* mit gewaltigem Tor, Balkon und Altanhallen; die ſchöne Treppe (hinten, links) von *Tagliafico* zu Ende des 18. Jahrh. erbaut.

g Via de' Giuſtiniani: Pal. Negrotto mit einer trotz aller Vermauerung noch intereſſanten Dispoſition. — Erſt aus dem 18. Jahrhundert: h Pal. Balbi (Via Cairoli Nr. 8) von *Gregorio Petondi,* merkwürdig durch den auf unregelmäßigem und ſehr unebenem Terrain um jeden Preis erſtrebten perſpektiviſchen Effekt der Halle und Treppe, welche als Brücke quer über den Hof geht; — i Pal. Penco, hinter S. Pietro de' Banchi, mit trefflich perſpektiviſch gedachtem Veſtibül und einer ſtattlichen Treppe, welche nahezu den Hof ausfüllt; — k Pal. Pinelli (früher Salvagi) bei Croce di Malta; — Pal. Deferrari (Piazza S. Domenico); — l Pal. Caſanova (Via Luccoli) mit maleriſchem Hof; uſw.

Den Beſchluß dieſer Reihe bildet der große *Andrea Palladio* von Vicenza (1508—80). Kein Architekt des 16. Jahrh. ſeit Bramante und Raffael in ihren letzten Jahren hat dem Altertume eine ſo feurige Hingebung bewieſen wie er, keiner auch die antiken Denkmäler ſo ihrem tiefſten Weſen nach ergründet und dabei doch ſo frei produziert. Er beinahe allein hat ſich nie an einen dekorativen Einzeleffekt gehalten, ſondern ausſchließlich von der

Disposition und vom Gefühle der Verhältnisse aus seine Bauten organisiert. Michelangelo, von welchem dasselbe in gleichem Umfange gilt, steht bei vielleicht höherer Anlage und bei großartigern Aufgaben, wie namentlich St. Peter, doch unter der Botmäßigkeit seiner eigenen Grillen; Palladio ist durch und durch gesetzlich. Er wollte in vollstem Ernste die antike Baukunst wieder ins Leben rufen, während Michelangelo nichts weniger im Auge hatte als eben dies.

Die antiken Reste gaben freilich keine Gesamtvorbilder gerade für das, was die Zeitgenossen von Palladio verlangten: für Kirchen und Paläste; letztere zumal mußten einen von allem römischen Privatbaue weit abweichenden Charakter tragen: den des Schlosses, der adeligen Residenz. Was Palladio bei seinem wiederholten Aufenthalte in Rom sich Fruchtbringendes aneignen konnte, bestand daher weniger im Frontenbaue als in den innern Dispositionen und in der Gliederung der Wände, hauptsächlich der innern. Er widmete vor allem den damals noch wohlerhaltenen Thermen das emsigste Studium; keiner seiner Vorgänger hat die Grundrisse der antiken Trümmer so gekannt wie er. Die Frucht hiervon war, daß er das Ganze und die wirksame Aufeinanderfolge der einzelnen Glieder des antiken Binnenraumes (Säulenstellungen, Pilaster, Nischen usw.) mit einer Sicherheit und Originalität für jeden einzelnen Fall neu und anders reproduzieren konnte, wie kein Zeitgenosse. — Im Detail hielt er sich fern von der ornamentalen Pracht der Kaiserbauten; sei es, daß er eine Verdunkelung des Hauptgedankens durch sie fürchtete, oder daß er die vorhandenen Mittel lieber auf die Großartigkeit der Anlage wandte, oder daß er dem frühern Altertume auf diese Weise näher zu kommen hoffte. Seine Kapitäle, Gesimse usw. sind meist einfach, das Vegetabilische möglichst beschränkt, die Konsolen ohne Unterblätter usw. Oft entsteht dadurch ein Eindruck des Nüchternen und Kalten, wie er gerade auch den frühern Römerbauten mag eigen gewesen sein; allein das Detail wird wenigstens nie verachtet und barock gemißhandelt, wie bei den Spätern; ein hoher Respekt vor dem Überlieferten schützte den Meister vor den Abwegen.

Er ist der letzte und vielleicht höchste unter den Architekten des 16. Jahrh., die in der Kunst der Proportionen und Dispositionen groß und eigentümlich gewesen sind. Was bei der Einleitung zu dieser Periode gesagt wurde, kann hier mit ganz besonderer Beziehung auf ihn zum Schlusse wiederholt werden: die Verhältnisse sind hier nicht streng organischen, nicht konstruktiven Ursprunges und können es bei einem abgeleiteten Stile nicht sein; gleichwohl bilden sie ein echt künstlerisches Element, das seine sehr bestimmte Wirkung auf den Beschauer äußert und das ausgebildetste Gefühl im Künstler selbst voraussetzt. Wir dürfen bei

unserer jetzigen Kenntnis der echten griechischen Bauordnungen die kopierten römischen Einzelformen Palladios völlig verschmähen, aber der Baumeister muß noch geboren werden, der ihm in der Raumbehandlung — sowohl der Grundfläche als des Aufrisses — irgendwie gewachsen wäre. Allerdings ließ ihm bei den Palästen der vicentinische Adel eine Freiheit, wie sie jetzt keinem mehr gegönnt wird; die Bequemlichkeit wurde der Schönheit des Grundrisses, der Fassade und des Hofes mannigfach aufgeopfert. Um diesen Preis erhielt Vicenza und die Umgegend eine Anzahl von Gebäuden, welche in bescheidenen Dimensionen großartig gedacht, mit vollkommener Konsequenz durchgeführt und alle voneinander unabhängig sind.

Palladios erstes großes Gebäude war die sog. Basilika in Vicenza, d.h. die Umbauung des in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. in den Formen der Gotik erbauten Palazzo della Ragione mit zwei ringsumgehenden Stockwerken von offenen Bogenhallen, nach dem Vorbilde des gleichen Baues in Padua, wobei er auf die Wandeinteilung (Fenster u. dgl.) des alten Baues eine lästige Rücksicht zu nehmen hatte. (Beg. 1549, voll. erst 1614.) Gleichwohl — und trotz einzelnen empfindlichen Ungeschicklichkeiten seines eigenen Details — kam eines der großartigsten Werke des 16. Jahrh. zustande, das z. B. in Venedig Sansovinos Biblioteca vollkommen in den Schatten stellen würde. Ernst und in hohem Grade monumental, wie es sich für ein öffentliches Gebäude ziemt, hat diese Außenhalle doch das reichste Grundmotiv, welches in seiner durchgehenden Wiederholung (oben wie unten) ganz mächtig wirkt: die Räume zwischen den mit vortretenden Säulen bekleideten Pfeilern enthalten nämlich innere Bogen, welche zu beiden Seiten auf je zwei Säulen einer kleinern Ordnung ruhen. a

(Das Motiv dieser Halle, vgl. S. 291 a—d, fand eine allgemeine Bewunderung und wurde auf verschiedene Weise neu verwertet. In dem Teatro Farnese zu Parma brauchte es *Giambattista Aleotti*, 1618, für zwei obere Reihen von Loggien, beim Pal. Reale [früher Ducale] zu Modena der Baumeister *Bartolommeo Avanzini* aus Rom, der hier einen der schönsten Höfe Italiens schuf [1634], während er an der Fassade seine eigene klägliche Originalität offenbarte.) b c

Welche Vorgänger Palladio in der Anlage von Privatpalästen vorfand, wurde oben (S. 181 c—g) erörtert. Das Vorbild Giulio Romanos und seiner mantuanischen Paläste mag für diese Gegenden besonders wichtig gewesen sein; man erkennt z. B. Giulios Vorliebe für bloß eine Ordnung von Halbsäulen oder Pilastern (über einem Rustika-Erdgeschoß) in dem Pal. Trissino dal Vello d'Oro (am Tore gegen Monte Berico hin), einem in dieser Art recht schönen d

vorpalladianiſchen Gebäude von 1540, auch in der Faſſade des
a biſchöflichen Palaſtes (1543? welches wenigſtens das Datum
b des Hofes iſt); und wenn Pal. Bonini (früher Annibale Tiene am Anfange des Corſo) eine reiche vollſtändige Doppelordnung hat, ſo iſt vielleicht nicht außer acht zu laſſen, daß er das Werk eines Dilettanten aus Palladios Zeit iſt (des *Marcantonio Tiene*) und ſich in der Hofhalle deutlich als ſolches verrät. Palladio ſelbſt hat an Paläſten ſowohl als, wie wir ſehen werden, an Kirchen faſt immer nur eine Ordnung angewandt, mochten es Pilaſter, Halbſäulen oder freiſtehende Säulen ſein, mochten ſie einer oder zwei Fenſterreihen zur Einfaſſung dienen; das Erdgeſchoß behandelte er nur als Baſis, mit derber Ruſtika. Die wenigen Formen konnten um ſo größer und großartiger gebildet werden. Er ſchloß ſich darin ganz an Bramantes Haus des Raffael in Rom an, von welchem wir eine Skizze von Palladios Hand kennen.

c Mit zwei Ordnungen verſah er in Vicenza nur den Pal. Bar-
d barano und den Pal. Chieregati. Erſterer, vom Jahre 1570, iſt ſein reichſtverziertes Gebäude, nicht ohne Rückſicht auf die etwas enge Gaſſe ſo entworfen. (Von dem Obergeſchoß entlehnte Sca-
e mozzi ſein Motiv für dasjenige der Prokurazien in Venedig, S. 311 c.) Eine gewölbte Säulenhalle führt in den Hof, deſſen einer ausgeführter Flügel das Lieblingsmotiv Palladios aufweiſt: eine obere und untere Halle mit enger Säulenſtellung und geraden
f Gebälken, alles nur Backſtein und Mörtel. — Zu Pal. Chieregati (vor 1566, jetzt Pinakothek), einem ſeiner ſchönſten Gedanken, könnte er durch das Septizonium Severi, welches bis nach 1585 exiſtierte, angeregt worden ſein; die Faſſade beſteht mit Ausnahme des mittlern Teiles des Obergeſchoſſes aus lichten Säulenhallen, einer doriſchen und einer ioniſchen, erſtere mit ſteinernen, letztere mit hölzernen Gebälken; nach dem (unvollendeten) Hofbaue hin eine großartige Loggia; das Bewohnbare verhältnismäßig ſehr gering.

Unter den Paläſten mit nur einer Ordnung iſt wohl der ſchönſte
g Pal. Marcantonio Tiene (1556, jetzt Banca Popolare), noch nach Sanmichelis Faſſadenidee ein Pilaſtergeſchoß über einem Ruſtikaunterbaue, ausgezeichnet durch die nur unvollſtändig ausgeführte Säulenhalle des Hofes, welche ſich über einer Ruſtikahalle erhebt. (Der Hinterbau, gegen Pal. Barbarano, von hübſcher Frührenaiſ-
h ſance.) — Pal. Porto (1552), ioniſcher Ordnung, mit einer Attika,
i welche die Fenſter eines obern Stockwerkes enthält. — Pal. Valmarana, zwiſchen den Kompoſitpilaſtern (1566) je ein oberes und ein unteres Fenſter, über letzterm ein Relief; eine dritte Fenſterreihe in der Attika; kein glückliches Ganzes. Vom Hinterbaue nur eine untere ioniſche Halle ausgeführt. (Ein zweiter Pal. Valmarana, unweit Pal. Chieregati, iſt ganz unbedeutend.) — Bei Pal.

Caldogni (1575) wird Palladios Urheberſchaft nur vermutet. — Pal. Ercole Tiene am Corſo (1572) ſcheint einem ältern, hinter der Zeit zurückgebliebenen Architekten anzugehören. Auch Pal. Guſano (Hôtel de la Ville) iſt nicht von Palladio. — Das köſtliche kleine Häuschen unweit Pal. Chieregati, Caſa di Palladio genannt, baute er (?) 1566 für einen gewiſſen Pietro Cogolo unter beſonders läſtigen Raumbedingungen. Wer heutzutage ſo viel Luxus aufwendet, verlangt mehr Platʒ. (Das mittlere und obere Stockwerk offenbar auf Malereien berechnet.)

Von öffentlichen Gebäuden wird dem Palladio außer der Baſilika das Fragment auf Piazza del Caſtello mit ziemlicher Wahrſcheinlichkeit zugeſchrieben. (Jetʒt als „altes Seminar“ oder Cà del Diavolo bezeichnet, eigentlich ein angefangener Palaſt für die Familie Porto.) Eine untere Fenſterreihe iſt nicht eben glücklich zwiſchen die Piedeſtale der Kompoſitſäulen verwieſen; doch würde die Faſſade, fortgeſetʒt und vollendet gedacht, wohl impoſant wirken. (Fruchtſchnüre von Kapitäl zu Kapitäl; kleine Fenſter oben im Frieſe.) — An dem Palazzo Prefettizio, gegenüber der Baſilika, hat Palladio mit Unrecht ſeine großen Formen an eine kleinräumige Aufgabe gewandt; dergleichen gelang der Frührenaiſſance beſſer. Die Seitenfaſſade, wo er den Säulen nur die Höhe des untern Stockwerkes gab und das Ganze mehr dekorativ behandelte, läßt vermuten, daß er den Fehler erkannt habe (1571). — Der einfache Triumphbogen, welcher den Stationenweg nach dem Monte Berico eröffnet, wurde erſt nach Palladios Tode, aber vielleicht nach ſeiner Zeichnung errichtet und entſpricht in den Verhältniſſen am eheſten dem Titusbogen.

Auch das berühmte Teatro Olimpico, nächſt der Baſilika der Stolz Vicenzas, wurde wohl noch von ihm begonnen, aber erſt nach ſeinem Ableben durch *Scamozzi* ausgeführt (1579—84). Am eheſten hat man ſich bei der Säulenhalle über der halbelliptiſchen Stufenreihe für die Zuſchauer an ſeine Zeichnung gehalten; die ſchwere Doppelordnung und Attika der Scena ſelbſt kann kaum ſo von ihm entworfen ſein. Die fünf (eigentlich ſieben) perſpektiviſch anſteigenden und ſich verengenden Gaſſen, in welche man von der Szene aus gelangt, ſind noch wohl erhalten. — Dieſer merkwürdige Verſuch eines Theaterbaues in der Art der Alten iſt in jener Zeit lange nicht der einzige; wir dürfen z. B. bei vielen Theaterbauten des Augenblickes, deren Vaſari eine ganze Anzahl erwähnt, eine ähnliche Anlage vorausſetʒen. Allein des Erhaltenen iſt außerordentlich wenig; das oben (S. 335 b) genannte Teatro Farneſe in Parma erſcheint bereits als ein Mittelding zwiſchen antiker und moderner Anlage; die Scena iſt ſchon ein auf Verwandlungen berechneter Tiefbau.

a Von den Villen Palladios genießt die Rotonda der Marchesi Capra, eine Miglie vor der Stadt, mit ihrem runden Mittelbaue und ihren vier ionischen Fronten den größten Ruhm. Es ist wohl auffallend, daß weder er noch seine Bauherren jemals sich von der Idee eines schloß- oder tempelähnlichen Prachtbaues mit bedeutender Zentralanlage haben losmachen können, daß trotz der in der Hauptsache klaren Schilderungen der antiken Schriftsteller vom Landbaue und des Plinius niemand eine echte antike Villa, d. h. ein Aggregat von niedrigen, nicht symmetrisch geordneten Einzelbauten hat bauen oder besitzen mögen, daß z. B. auch Palladios
b nächster Nachfolger Scamozzi die Villa Laurentina des Plinius so grundfalsch restaurieren konnte. — Die übrigen Villen Palladios kennt der Verfasser nur aus ziemlich alten Abbildungen; außer
c der nahe bei Vicenza befindlichen Villa Tornieri sind es nach der damaligen Bestimmung der Orte und Besitzer hauptsächlich
d folgende: Villa Sarego, in Collogneso la Miga (Gebiet von
e Vicenza); Villa Pisani bei Montagnana (Gebiet von Padua);
f Villa Tiene in Cicogna; Villa Giacomelli, früher Barbaro in Masèr (Gebiet von Treviso, mit Fresken von *Paolo Veronese* und
g plastischem Schmuck von *A. Vittoria*) 1564; Villa Emo in Fanzolo
h (dasselbe Gebiet); Villa Repetta in Campiglia (Gebiet von Vi-
i cenza); Villa Pisani in Bagnolo (dasselbe Gebiet); Villa Badoèr
k in La Fratta (Polesina); Villa Valmarana in Lisiera (Gebiet von
l Vicenza); Villa Sarego in S. Sofia (5 Miglien von Verona);
m Villa Tiene in Quinto (Gebiet von Vicenza?); Villa Trissino zu Meledo (Gebiet von Vicenza), wo das Motiv der Rotonda, mit großen Vorhallen vermehrt, wiederholt ist, u. a. m. — Der Mittelbau, hier öfter mit doppelter, als offene Loggia behandelter Ordnung, pflegt die Anbauten und die mit Portiken umzogenen Ökonomiegebäude völlig zu beherrschen. Im Innern ein großer Reichtum an originellen und schönen Dispositionen, auch der Treppen. Die Ausführung ohne Zweifel sehr einfach, die Säulen aufgemauert.
n — Vor Porta di S. Bartolommeo der Pal. Trissino in Cacoli, den der literarisch berühmte Bauherr *Giov. Giorgio Trissino* selbst errichtet haben soll. Die Fassade ganz ähnlich jener für die Villa Madama, aber zwischen zwei vortretende (ältere?) Türme eingeschlossen.

In seinen Kirchenbauten, deren wichtigste sich sämtlich zu Venedig befinden, ist Palladio — zunächst in betreff der Fassaden — gegenüber dem bisherigen vielgliedrigen System der Venezianer, welchem sich noch Jacopo Sansovino anbequemt hatte, ein großer Neuerer. Aber auch hier wie im Palastbaue stützt sich Palladio auf die letzte Manier Bramantes. Die Motive seiner sämtlichen Kirchen kommen in den Entwürfen vor, die Antonio da Sangallo im Jahre

nach Bramantes Tode für die Faſſaden der Peterskirche machte und die im weſentlichen nur Varianten der Studien ſeines Lehrers Bramante ſind. Im reduzierten Maßſtabe war ihre Wirkung nicht ganz gleich. Palladios Beiſpiel, das in Venedig mehr bewundert wurde, als völlig durchdrang, hat dafür in andern Gegenden eine ſtarke Nachfolge gefunden. (S. Pietro di Caſtello, 1596 von *Smeraldi* beg., ſoll nach einem Entwurfe Palladios vom Jahre 1557 erbaut ſein.) Seit ſeinen Kirchenbauten war unter den ſtrengen Architekten nur eine Stimme darüber, daß die Faſſade nur aus einer Säulenordnung, nicht aus zweien oder gar dreien beſtehen ſolle, was die Übung der frühern Renaiſſance geweſen war. Erſt in Verbindung mit den großen Halbſäulen ſchien nun auch der Giebel ſeinen wahren Wert zu erhalten; man wußte jetzt, daß er ſich auf das Ganze, nicht bloß auf das obere Stockwerk bezog, und konnte ihm die gehörige Vorragung und Schattenwirkung geben. Die Fronten der Seitenſchiffe wurden dann in Halbgiebeln abgeſchloſſen, die ſich an die Faſſade auf beiden Seiten anlehnen. Gleichzeitig nahm auch Michelangelo für das Äußere von S. Peter nur eine Ordnung an. a

Offenbar glaubte man mit dieſer Annäherung an die Art antiker Tempelfronten einen großen Fortſchritt gemacht zu haben. Und gegenüber der ausartenden Frührenaiſſance war es wirklich ſo. Einen viel bedeutendern monumentalen Eindruck machen Palladios Faſſaden gewiß; ſie bereiten würdiger auf ein Heiligtum vor als die meiſten Kirchenfronten ſeiner nächſten Vorgänger. Im Grunde gehen ſie aber weiter und willkürlicher von dem Zwecke der Faſſade ab, ein baulicher Ausdruck des Ganzen zu ſein. Jede Form entſpräche baulich dem Innern eher als gerade dieſe Tempelhalle. Außerdem hat ſie beſondere Übelſtände: ihren vier Säulen, wenn ſie die antiken Verhältniſſe beibehalten und doch dem Höhenverhältniſſe des Mittelſchiffes entſprechen ſollen, muß mit Piedeſtalen nachgeholfen werden; ihre Intervallflächen harmoniſch zu verzieren, iſt unmöglich, weil ſie durch die Schwellung der Halbſäulen eine nicht winkelrechte Form haben und im Grunde doch nur ein Erſatz ſind für den freien Durchblick einer offenen Säulenhalle, weshalb die Alten ſie klüglich unverziert ließen (ſ. z. B. den Tempel der Fortuna virilis in Rom). Palladio mußte ihnen Niſchen mit Statuen geben. Endlich iſt das Anlehnen der Halbgiebel mit ihrem ſchiefen und ihrem wagerechten Simſe (der dann über dem Portale wieder zum Vorſchein kommt) nie ganz ſchön zu bewerkſtelligen. Als großer Künſtler brachte freilich Palladio eine Art von Harmonie hinein. Die ſtrenge Einfachheit ſeines Details, die beſtändige Berechnung der Teile auf das Ganze bringt bei ihm immer einen zwingenden Eindruck hervor.

In betreff des Innern belebt er die Anordnung der frühern Renaiſſance durch einen impoſanten Organismus von kräftigen Gliedern, namentlich Halbſäulen, und durch Verhältniſſe, welche die einzig wahren ſcheinen, ſo lange man ſie vor Augen hat. Auch hier herrſcht nur eine Ordnung. Niemand wird ſich dem Eindrucke des großartigen Raumgefühls entziehen, niemand aber auch leugnen können, daß gerade dieſen einfach großen architektoniſchen Mitteln gegenüber das Fehlen allen Ornaments und aller Farbe ſich ſtörend geltend macht. Denn durch ausdrückliche Verfügung des Meiſters oder durch Zufall blieben dieſe Kirchen ohne Vergoldung und Bemalung. (Irgend eine dekorative Gliederung der Gewölbe möchte Palladio jedoch wohl beabſichtigt haben.)

a Die Kirche S. Giorgio Maggiore in Venedig, herrlich iſoliert der Piazzetta gegenüber gelegen, iſt das früheſte dieſer Gebäude (beg. 1565, Kuppel 1575, Chor 1584—89, Faſſade erſt 1602—10). Schon von außen bilden Kirche, Querſchiff, Turm und Kloſter eine maleriſche Gruppe. Der Eindruck des Innern — einer dreiſchiffigen Pfeilerbaſilika mit Vierungskuppel und ſehr langem Mönchschor — iſt beſonders ſchön und feierlich. Die Hauptordnung hat, wie geſagt, Halbſäulen; die von ihr eingefaßten Bogen ruhen auf Pilaſtern; unter der ganz einfachen Kuppel treten dann auch in der Hauptordnung Pilaſter hervor; in den Seitenſchiffen eine kleinere Ordnung von Halbſäulen. Die Querarme ſchließen im Halbrund. Der Durchblick in den hintern Mönchschor durch eine Säulenſtellung mit geradem Gebälk iſt durch die darüber geſetzte Orgel verdorben. — Das Kloſter mit ſeinem vielbewunderten Refektorium (1560) iſt gegenwärtig Kaſerne. Auch der ſchöne Kreuzgang (Arkadenhalle mit ioniſchen Doppelſäulen) iſt Palladios Werk, nur das Obergeſchoß (Wand mit Fenſtern) fremde Zutat.

b Die Faſſade von S. Francesco della Vigna (1568) wiederholt das Motiv derjenigen von S. Giorgio: nur treten die Geſimsſtücke der Halbgiebel und das über der Türe hier weiter hervor als die Wandſäulen ſelbſt. (Das Innere von *J. Sanſovino,* ſ. S. 310 d.)

c Es folgt die Kirche del Redentore in der Giudecca (1577 bis 1592), Palladios vollkommenſter Kirchenbau, gleichſam eine Korrektur von S. Giorgio; einſchiffig mit nicht ſehr tiefen Seitenkapellen, ſo daß an der Faſſade die Hauptordnung (diesmal zwei Säulen zwiſchen zwei Pilaſtern) mehr über die untern Halbgiebel vorherrſchen konnte; ſtatt der Poſtamente eine herrliche Treppe mit Baluſtraden, aber nur in der Mitte und zwar abſichtlich ſo angeordnet, daß man den Sockel zu beiden Seiten ſehe; über dem Hauptgiebel eine horizontale Attika, an welche ſich obere Halbgiebel (der Ausdruck für die Strebepfeiler des Tonnengewölbes) anlehnen. Bei einem etwas entferntern Geſichtspunkt ſteigt die

Kuppel vortrefflich über die Fassade empor. Das Innere (mit Tonnengewölbe im Korbbogen, auf Rechnung der Fortsetzer des Baues zu stellen) von großer perspektivischer Schönheit, bei den einfachsten Formen; reizvoller Einblick in die Kapellen mit ihren Nischen, in die lichtreichen abgerundeten Querarme, in die einfache Pilasterordnung der Kuppel, endlich der erbabene Durchblick in den hintern Mönchschor durch eine Säulenstellung im Halbkreise. Das organische Gerüst besteht teils aus Halbsäulen (die ohne Stylobat aufsteigen, daher das Gedrückte ihrer Verhältnisse), teils aus Pilastern, welchen Palladio dieselbe Schwellung und Verjüngung zu geben pflegte wie den Säulen.

Erst nach des Meisters Tode wurde (1586) die kleine Kirche des Nonnenklosters delle Zitelle, ebenfalls in der Giudecca, ausgeführt, mit ungenauer Benutzung seines Entwurfes. Ich weiß nicht, ob das Auge, das sich in Venedig an Zierbauten wie die Scuola di S. Marco, S. M. de' Miracoli u. dgl. gewöhnt hat, für diese einfache Fassade mit zwei Pilasterordnungen, einem Halbrundfenster und einem Giebel noch einige Aufmerksamkeit übrig haben wird; vielleicht ist aber nirgends mit so wenigen Mitteln Größeres erreicht, und nicht umsonst wurden und werden diese Formen und Verhältnisse noch fortwährend mehr oder weniger treu nachgeahmt. Im Innern ruht die Kuppel auf einem Quadrat mit abgestumpften Ecken; ein Vorraum und ein Chor; über den Seitenaltären die Nonnenplätze, — alles zeugt von Raumersparnis. (Die Vereinigung von je zwei Pilastern unter einem Kapitäl gehört ohne Zweifel zu den Veränderungen.) a

Noch später (1609) benutzte man einen Entwurf Palladios für eine andere Nonnenkirche, S. Lucia (beim Bahnhof). Die raumsparende und dabei großartige Anlage des Innern (das Äußere unbekleidet) ist nicht leicht zu beschreiben; wer aber die wenige Schritte entfernte Kirche der Scalzi und deren empfindungslosen Pomp damit vergleicht, wird in S. Lucia die Hand des Meisters erkennen. b

Außer diesen Kirchen hinterließ Palladio in Venedig unvollendet (auf immer) das Kloster der Carità (1561), in welchem sich jetzt die Akademie befindet. Man sieht das kleinere dreiseitige Erdgeschoß einer Pfeilerhalle mit Pilastern, und die eine Seite eines großartigen Hofbaues — zwei Geschosse mit Pfeilerhallen und Halbsäulen und ein Obergeschoß mit Mauer und Pilastern. Es ist das Gebäude, von welchem Goethe mit so vieler und gerechter Begeisterung spricht. Kein weißer Marmor, fast nur Backsteine, für welche Palladio eine Vorliebe hatte, weil er wohl wußte, daß die Nachwelt kein Interesse hatte, sie abzureißen, wie die Quaderbauten. — Der schöne Klosterhof an S. Giustina zu Padua ist, c d

nach der Übereinſtimmung mit Pal. Chieregati, dem Meiſter wohl mit Recht zuzuſchreiben (ſ. S. 306 f).

Der gerechte Stolz, womit Vicenza und das öſtliche Oberitalien überhaupt auf Palladio hinblickten, gewährte dieſen Gegenden auch die beſte Schutzwehr gegen die Exzeſſe des Barockſtils. Während der ſchlimmſten borrominesken Zeit verdunkelte ſich wohl Palladios Ruhm zu einer mehr bloß hiſtoriſchen Anerkennung, aber mit dem 18. Jahrh. wurden ſeine Gebäude von neuem als Muſter anerkannt, nachgeahmt, ja wiederholt. Das Ausland, hauptſächlich England, miſchte ſich in die Frage und nahm Partei für ihn auf das nachdrücklichſte. Wie Vignola für die Bildung des Details, ſo war Palladio für die Kompoſition das Orakel und Vorbild der ſtrengern Architektur ſeit 1700: ja er herrſcht in der klaſſiſchen Schule Oberitaliens bis auf den heutigen Tag.

Die Schattenſeiten dieſes großen Einfluſſes ſind nicht zu verhehlen. Natürlich brachten die Nachfolger die entlehnten Motive auch da an, wo ſie nicht hinpaßten, bloß um des Effektes willen; die palladianiſchen Formen wurden äußerlich gehandhabt, als großartigſte Dekoration und zwar oft in ganz knechtiſcher Nachahmung beſtimmter Bauten; umſonſt lehrten die Urbilder, daß der Meiſter jede einzelne Aufgabe anders und immer neu zu löſen gewußt hatte.

Dennoch überwog der Vorteil. Unleugbar blieb man auf dieſer Fährte den wahren und ewigen Geſetzen der Architektur näher, als wenn man dem Barockſtile folgte. Bei der großen Einfachheit des Details in dieſem Syſteme erhielt ſich auch eher der Sinn für die Wirkung der Verhältniſſe, die nun einmal die Seele der modernitalieniſchen Baukunſt ſind. Jeden Augenblick kann ſich dieſer Stil wieder der echten, wenigſtens römiſchen, wenn nicht griechiſchen Bildung nähern; es iſt, ſozuſagen, noch nicht viel an ihm verdorben.

Ja, wenn ſich Auge und Sinn darüber Rechenſchaft geben, wie ſehr ſchon das Einfach-Großräumige — in wenigſtens nicht unedlen Formen — auf die Stimmung wirkt, wie ſehr das Gefühl, „im Süden zu ſein“, davon bedingt iſt, ſo lernt man dieſe Nachfolge Palladios erſt vollkommen ſchätzen. Ihr verdankt das moderne Oberitalien, hauptſächlich Mailand, jene Bauphyſiognomie, die man kalt und herzlos, aber niemals kleinlich ſchelten kann. Sie hat das Bedürfnis nach dem Großen und Monumentalen wachgehalten und damit für jede höhere Entwicklung in der Baukunſt einen günſtigen Boden vorbereitet. Ein großer Gedanke trifft wenigſtens in jenen Gegenden auf keine ärmliche Baugeſinnung.

In Vicenza ſelbſt war und blieb Palladio „das Palladium“, wie Milizia in ſeinen Briefen ſagt, und wie man aus Goethes italieni-

scher Reise noch deutlicher ersieht. Schon ein (nicht sehr dankbarer) vicentinischer Zeitgenosse, *Vincenco Scamozzi* (1552—1616), zeigt sich in seinem bedeutendsten Gebäude, Pal. Trissino-Barton am Corso (beg. 1588), wesentlich von Palladio abhängig. Von ihm auch Pal. Trento, unweit vom Dome, und in Venedig der schon genannte Ausbau der Prokurazien, sowie ein Pal. Cornaro am Canal Grande, dann mehrere Villen usw. Doch ist Scamozzi durch sein großes Werk „Archittetura universale" bekannter als durch seine eigenen Bauten. — Aber noch viel später galt Palladio in der Heimat als Vorbild. Teils nach Zeichnungen von ihm, teils, wie gesagt, mit Nachahmung seiner Bauten wurden viele Villen und Paläste errichtet, bis die französische Invasion den Wohlstand der venezianischen Landstadt tief erschütterte. Dahin gehört der Pal. Cordellina, jetzige Scuola elementare, um 1750 von *Calderari* erbaut; Pal. Loschi am Corso u. a. m.

a b c d e

In Verona sind die Dogana (1758, von *Pompei*) und das Museo Lapidario, eine Hofhalle beim Teatro Filarmonico (1745, gleichfalls von Pompei), sehr unmittelbare Zeugnisse der Begeisterung für den palladianischen Hallenbau mit geraden Gebälken und echt antiken Intervallen; S. Sebastiano (Urheber unbekannt) ist ein relativ klassisches Gebäude aus der Zeit, da sonst überall der Barockstil herrschte. — In Brescia der Hof des Pal. Martinengo.

f g h i

Von den wenig zahlreichen Bauten der Spätrenaissance in Neapel möge der brillante Gartenhof von S. Martino, mit Marmorsäulen im Erdgeschosse, erwähnt werden (s. S. 316 e).

k



Wir hören mit den achtziger Jahren des 16. Jahrh. auf, die Künſtler einzeln zu charakteriſieren. Statt deſſen mag hier ein Geſamtbild des ſeitdem aufgekommenen **Barockſtiles** folgen, ſo gut wir es zu geben imſtande ſind.

Man wird fragen: wie es nur einem Freunde reiner Kunſtgeſtaltungen zuzumuten ſei, ſich in dieſe ausgearteten Formen zu verſenken, über welche die neuere Welt ſchon längſt den Stab gebrochen? Und woher man nur bei der großen Menge des Guten in Italien Zeit und Stimmung nehmen ſollte, um auch an dieſen ſpäten Steinmaſſen einige mögliche Vorzüge zu entdecken? Hierauf iſt zu antworten, wie folgt. Wer Italien nur durchfliegt, hat vollkommen recht, wenn er ſich auf das Allerbeſte beſchränkt. Für diejenigen, welche ſich einige Zeit gönnen, iſt es bald kein Geheimnis mehr, daß der Genuß hier bei weitem nicht bloß in dem Anſchauen vollkommener Formen, ſondern größernteils in einem Mitleben der italieniſchen Kulturgeſchichte beſteht, welches die ſchönern Zeiten vorzieht, aber keine Epoche ganz ausſchließt. Nun iſt es nicht unſere Schuld, daß der Barockſtil ganz unverhältnismäßig vorherrſcht und im großen den äußern Eindruck weſentlich bedingt, daß Rom, Neapel, Turin und andere Städte mit ſeinen Gebilden ganz ausgefüllt ſind. Wer ſich irgend eines weitern Geſichtskreiſes in der Kunſt rühmen will, iſt auch dieſer Maſſe einige Aufmerkſamkeit ſchuldig. Bei dieſer Beſchäftigung des Vergleichens wird man vielleicht auch dem wahren Verdienſte gerecht werden, das manchen Bauten des fraglichen Stiles gar nicht abzuſprechen iſt, obwohl es ihnen bisweilen in Bauſch und Bogen abgeſprochen wird. Dieſe Verachtung wird man bei gebildeten Architekten niemals bemerken. Dieſe wiſſen recht wohl Intention und Ausdruck zu unterſcheiden und beneiden die Künſtler des Barockſtiles von ganzem Herzen ob der Freiheit, die ſie genoſſen und in der ſie bisweilen großartig ſein konnten.

Noch weniger aber als ein allgemeines Verwerfungsurteil liegt uns eine allgemeine Billigung nahe. Unſere Aufgabe iſt: aufmerkſam zu machen auf die lebendigen Kräfte und Richtungen, welche ſich trotz dem meiſt verdorbenen und konventionellen Ausdrucke des Einzelnen unverkennbar kundgeben. Die Phyſiognomie dieſes Stiles iſt gar nicht ſo intereſſelos, wie man wohl glaubt.

Die einflußreichſten Architekten waren: zunächſt ein vielbeſchäftigter Schüler Michelangelos, *Giacomo della Porta* (1541—1604,

nicht zu verwechſeln mit dem Bildhauer Giangiacomo, dem Vater Guglielmos); dann jene Kolonie von Teſſinern, durch die Rom ſeine jetzige Geſtalt erhielt: *Domenico Fontana* (1543—1607) nebſt ſeinem Bruder *Giovanni* (1540—1614) und ſeinem Neffen *Carlo Maderna* (1556—1629), denen noch der Nebenbuhler Berninis, *Francesco Borromini* (1599—1667), und der ſpäte *Carlo Fontana* (1634—1714) beizuzählen ſind. Dann einige Lombarden: die drei *Lunghi* (der Vater *Martino* blühte um 1570, der Sohn *Onorio* 1561—1619, der Enkel *Martino* † 1657); *Flaminio Ponzio* († unter Paul V.); *Coſimo Fanſaga* (1591—1678), meiſt in Neapel tätig; die Bologneſen *Domenichino* (1581—1641) und *Aleſſandro Algardi* (1602—54), jener ſonſt mehr als Maler, dieſer als Bildhauer berühmt; die Römer *Girol. Rainaldi* (1570—1655), ſein Sohn *Carlo* (1611—41), *G. B. Soria* († 1651) und *Giovanni Antonio de' Roſſi* (1616—95); ferner der bekannte Maler *Pietro da Cortona* (1596—1669), *Fr. da Volterra, Giov. Fiammingo,* gen. *Vaſanzio* (Hans von Xanten); gleichzeitig mit dieſen und allen überlegen: *Giov. Lorenzo Bernini* von Neapel (1598—1680); alle Spätern von ihm abhängig: *Guarino Guarini* von Modena (1624—83), der das jetzige Turin begann; der Dekorator Pater *Andrea Pozzo* aus Trient (1642—1709); die vier *Bibbiena* von Bologna: *Ferdinando* (1657—1772), ſein Bruder *Francesco* (1659—1739), ſeine Söhne *Antonio* (1700—44) und *Giovanni* (1696 bis 1756), deren Blüte nach 1700 fällt; die Florentiner *Aleſſ. Galilei* (1691—1737) und *Ferdinando Fuga* (geb. 1699); endlich die beiden mächtigſten Architekten des 18. Jahrh.: *Filippo Juvara* oder *Ivara* von Meſſina (1685—1735) und *Luigi Vanvitelli,* von niederländiſcher Herkunft, zu Neapel geboren (1700—73). — Das Lokale verliert hier faſt alle Bedeutung; einige der Genannten führen ein kosmopolitiſches Wanderleben, andere liefern wenigſtens Zeichnungen und Pläne für weit entfernte Bauten.

Innerhalb des Stiles, welchen ſie gemeinſam repräſentieren, gibt es natürlich während der zwei Jahrhunderte von 1580—1780 nicht nur Nuancen, ſondern ganz große Veränderungen, und bei einer vollſtändigen methodiſchen Beſprechung müßte mit Bernini unbedingt ein neuer Abſchnitt beginnen. Für unſere raſche Überſicht iſt eine weitere Trennung um ſo weniger rätlich, als die Grundformen im ganzen dieſelben bleiben.

Die Kunſt der Renaiſſance ſtrebte nach dem Vollkommenen, das Barock will mit der Gewalt des Affekts packen, aufregen, berauſchen. Seine Formenbehandlung gründet ſich auf Maſſe und Bewegung, die Kompoſition aufs Große, auf Steigerung der abſoluten Größenverhältniſſe einerſeits, auf Vereinfachung der Motive andrerſeits. Es ſtrebt nur noch einen Geſamteindruck an;

weniger Anſchauung, mehr Stimmung. Deshalb wird ihm nicht die Form als ſolche, ſondern Licht und Schatten zu eigentlichſten Mitteln des Ausdrucks. Es kann ſich deshalb nur im großen offenbaren: der Kirchenbau iſt ſein Feld; aufgehen im Unendlichen, ſich auflöſen im Gefühl des Unbegreiflichen, auf das Faßbare verzichten, — das iſt das Pathos des Barocks.

Die Barockbaukunſt ſpricht dieſelbe Sprache wie die Renaiſſance, aber einen verwilderten Dialekt davon. Die antiken Säulenordnungen, Gebälke, Giebel uſw. werden mit einer großen Willkür auf die verſchiedenſte Weiſe verwertet; in ihrer Eigenſchaft als Wandbekleidung aber wird ihnen dabei ein viel ſtärkerer Akzent gegeben als vorher. (Die Kapitäle insgemein in gefühllos ſchwülſtiger Umbildung.) Manche Architekten komponieren in einem beſtändigen Fortiſſimo. Säulen, Halbſäulen und Pilaſter erhalten eine Begleitung von zwei, drei Halb- und Viertelpilaſtern auf jeder Seite; ebenſo viele Male wird dann aber das ganze Gebälk unterbrochen und vorgeſchoben; je nach Umſtänden auch der Sockel. In Ermangelung einer organiſchen Bekleidung verlangt man von dem, was zur Zeit der Renaiſſance doch weſentlich nur Dekoration war, daß es Kraft und Leidenſchaft ausdrücke; man will ſie erreichen durch Derbheit und Vervielfachung. Von der perſpektiviſchen Nebenabſicht, die ſich damit verbindet, wird bei den Faſſaden die Rede ſein.

Eine nahe Folge dieſer Derbheit war die Abſtumpfung des Auges für alle feinern Nuancen. Auf eine merkwürdige Weiſe tritt dies zutage, ſobald der Ausdruck der Pracht verlangt wird. Man ſollte erwarten, daß die Baukunſt der römiſchen Kaiſerzeit all ihren vegetabiliſchen und ſonſtigen plaſtiſchen Reichtum hätte herleihen müſſen: die Kannelierungen ihrer Säulen, die ornamentierten Baſen, die Blätterreihen ihrer Architrave, den Prachtſchmuck der Frieſe, endlich jene plaſtiſche Detailfülle ihrer Kranzgeſimſe, zumal Konſolen und Roſetten. Dies alles kommt aber nur ſtellenweiſe und kaum je vollſtändig zur Anwendung, meiſt dagegen nur in dürftigem Exzerpt. In ganz andern Dingen wird der Reiz für das Auge geſucht, welcher der Pracht entſprechen ſoll: die Bauglieder ſelbſt, ohne ornamentales Detail, aber mit durchgehenden, oft ſinnloſen Profilierungen aller Art überladen, kommen in Bewegung; hauptſächlich die Giebel beginnen ſeit *Bernini* und *Borromini* ſich zu brechen, zu bäumen und in allen Richtungen zu ſchwingen. An einzelnen beſondern Prachtſtücken, wie Altären uſw., werden gewundene Säulen beinahe zur Regel. Wie die Farbigkeit der Steine und Metalle zur Mitwirkung benutzt wurde, ſoll weiter erörtert werden. Endlich bringt um 1700 der Pater *Pozzo* dieſe ganze neue Art von Dekoration in ein Syſtem, das, im Zu-

ſammenhange mit jener durchgehenden perſpektiviſchen Abſicht vorgetragen, wahrhaft lehrreich iſt, obſchon die Mittel, einzeln genommen, zum Teil abſcheulich heißen müſſen.

Wo dann eine wahre bauliche Funktion deutlich markiert werden ſoll, weiß dieſer Stil ſich natürlich nur noch in unverhältnismäßig maſſiven Formen auszuſprechen. Man vergleiche, um mit einem kleinen Beiſpiel zu beginnen, die koloſſalen Deckenkonſolen in S. M. in Via Lata zu Rom mit den ſo mäßigen, welche in alten Baſiliken den Dachſtuhl tragen. a

Selten aber iſt es mit dem Ausdrucke von Funktionen ernſtlich gemeint. Vielmehr bekommen die einzelnen Formen ein von allem Organismus unabhängiges, ſpäter ein krankhaftes Leben. Man findet z. B. bei Pozzo eine Sammlung vor Tür- und Fenſteraufſätzen, wie ſie um 1700 für klaſſiſch galten und oft genug wirklich ausgeführt wurden; es ſind Fieberphantaſien der Architektur. — Allein auch die ſchlimmſten dieſer Formen haben eine Eigenſchaft, die für den ganzen Stil wichtig und bezeichnend iſt, nämlich ein ſtarkes Relief und ſomit eine ſtarke Schattenwirkung. Untauglich zum Ausdrucke des wahrhaft Organiſchen, des Konſtruktiven, ſind ſie im höchſten Grade wirkſam zur Einteilung von Flächen, zur Markierung beſtimmter Stellen. Sie können diejenige lebendig gebliebene Seite der Architektur darſtellen helfen, welche als das Gebiet der Verhältniſſe zu bezeichnen iſt.

Der Hauptſchauplatz, auf welchem dieſe Frage der Verhältniſſe durchgefochten wird, ſind in dieſer Zeit unleugbar die Kirchenfaſſaden. Ich weiß, daß man leicht in Verſuchung gerät, keine einzige auch nur recht anzuſehen. Sie ſind ſchon in der Renaiſſancezeit, ja in der italieniſchen Gotik bloße vorgeſchobenen Dekorationen und werden jetzt vollends rein konventionelle Zierſtücke, die mit dem Ganzen gar keinen Zuſammenhang haben. Ihre Verhältniſſe, ob ſchön oder häßlich nach damaligem Maßſtabe, dürften uns gleichgültig ſein. Allein als reine Fiktion ergreifen ſie den Beſchauer doch bisweilen, trotz der oft ſo verwerflichen Ausdrucksweiſe, und nötigen ihn, der Abſicht des Baumeiſters nachzugehen, ſeine Rechnung — nicht von Kräften und Laſten, wohl aber von Maſſen und Formen — nachzurechnen. Man entſinnt ſich dabei, daß es zum Teil die Zeitgenoſſen der größten Maler des 17. Jahrh. waren, welche ſo bauten, ja Maler wie Domenichino, Bildhauer wie Bernini ſelbſt.

Seit Palladio werden die Faſſaden mit einer Ordnung (S. 336 oben) häufiger, ohne jedoch im ganzen das Übergewicht zu gewinnen. Für Rom z. B., welches den Ton im großen angab, mochte die widerwärtige Faſſade von S. Carlo al Corſo eher zur Abſchreckung als zur Empfehlung dieſer Bauform dienen. (Angeblich b

von *Onorio Lunghi,* in der Tat vom Kardinal *Omodei,* ausgeführt
a von *Menicucci.*) Auch diejenige *Madernas* an S. Francesca Romana steht weit unter Palladio. Der überwiegende Typus, welchen seit etwa 1580 *Giac. della Porta, Dom. Fontana, Mart. Lunghi d. ä.* usw. geschaffen hatten, blieb immer derjenige mit zwei Ordnungen, und zwar früher eher von Pilastern, später eher von Halbsäulen und vortretenden ganzen Säulen. Das breitere untere Stockwerk und das schmälere obere werden auf die bekannte Weise vermittelt, durch Voluten oder durch einfach einwärts geschwungene Streben; doch ist der Abstand zwischen beiden nicht mehr so bedeutend, wie zur Zeit der Renaissance, indem jetzt die Anlage der Kirchen überhaupt eine andere, und die Nebenschiffe zu bloßen Kapellenreihen von geringer Tiefe geworden sind (wovon unten). Hier und da wird die Strebe ganz graziös gebildet, mit Frucht-
b schnüren geschmückt usw. (S. M. in Campitelli zu Rom, von *Rainaldi*). Andere Architekten geben der obern Ordnung dieselbe Breite wie der untern, lassen jedoch den Giebel bloß dem Hauptschiffe entsprechen.

Innerhalb dieser gegebenen Formen bemühen sich nun die Bessern, in jedem einzelnen Falle die Verhältnisse und das Detail neu zu kombinieren. Die Harmonie, welche sie nicht selten erreichen, ist eine rein konventionelle, wie die Elemente, aus denen sie besteht, wirkt aber eben doch als Harmonie. Das mäßige Vor- und Zurücktreten einzelner Wandteile, die engere oder dichtere Stellung der Pilaster oder Säulen, die Form, Größe und Zahl der Nischen oder Fenster wird im Zusammenhange behandelt und bildet ein wirkliches Ganzes. Daß die gedankenlosen Nachtreter und Ausbeuter in der Majorität sind, kann auf Erden nicht befremden, nur darf man nach ihnen nicht die ganze Kunst beurteilen. Ich möchte die Behauptung wagen, daß die bessern dieser Fassaden in der Gesamtbehandlung, in der richtigen Ökonomie der Mittel konsequenter sind als diejenigen der Renaissance.

Die römischen Fassaden vom Ende des 16. und vom Anfange des 17. Jahrh. erscheinen in der Gliederung noch einfach und mäßig; bloße Pilaster, meist noch ohne Nebenpilaster; Halbsäulen nur am Erdgeschosse, ja selbst nur an den Portalen. Von *Giac. della Porta:*
c S. Caterina de' Funari, voll. 1563 vielleicht nach Entwurf seines Lehrers *Vignola* (die 1544 beg. Kirche selbst von einem unbekannten Meister), einer der frühsten Bauten, in denen sich das Barockgefühl
d ankündigt, das dann in der Fassade des Gesù (nach 1573, nicht genau nach seinem Plane aufgeführt) ganz zum Ausbruche kommt,
e während die spätere von S. M. ai Monti, voll. 1580, eine der vorzüglichsten des Frühbarocks, dem Typus von S. Caterina, nur
f mit schärfer betonter Gliederung folgt. S. Luigi de' Francesi

beſonders nüchtern. — Von *Mart. Lunghi d. ä.:* S. Girolamo de' a
Schiavoni; S. Atanaſio. — Von *Vincenzo della Greca:* SS. Do- b
menico e Siſto, ſeinerzeit viel bewundert. Von *Carlo Maderna:*
S. Suſanna 1603, ſeine erſte und beſte Schöpfung, kräftig und doch c
maßvoll, und S. Giacomo degli Incurabili, beide weit beſſer d
als die Faſſade von St. Peter (S. 283 b), für welche ſeine Kräfte e
nicht hinreichten. Gegenüber von Giac. della Porta regen ſich die
Formen bedeutender, die Macht der Horizontale iſt gebrochen.
Maderna trägt überhaupt den Geiſt des Barock mit hinreißender
Gewalt vor, ſucht ſtets nach dem Bedeutenden in Maſſe und Be-
wegung. — Von *Giov. Batt. Soria* († 1651), einem Nachzügler der
Frühzeit: S. Carlo a' Catinari, die tüchtige Vorhalle von S. Gre- f
gorio, S. M. della Vittoria, S. Caterina da Siena. Ihr Wert g
liegt nicht in der Kompoſition, ſondern in dem Ernſte, mit dem
Soria dieſe Travertinmaſſen behandelt: der eigentliche Vertreter
der römiſchen Gravitas und durchaus ſelbſtändig, macht er von
den Reizmitteln einer entwickelten Kunſt ſehr mäßigen Gebrauch. —
In Neapel konnte ſchon 1584 eine Mißform entſtehen, wie die
Faſſade des Geſù Nuovo, mit ihrer facettierten Ruſtika (vgl. h
S. 149 k), und im 18. Jahrh. eine ſo gedankenloſe Marmorwand,
wie die der Gerolomini (von *Ferd. Fuga*); beide wären in Rom un- i
möglich geweſen. Schon der Travertin nötigte die Römer zu gleich-
mäßiger Behandlung, während Neapel zwiſchen Marmor und Mörtel
ſchwankt. — *Fanſagas* vornehme Vorhalle der Sapienza in Neapel, k
mitten in den Exzeſſen des Barock von ausnahmsweiſer Strenge, kann
kaum als Kirchenfaſſade gelten: ſie dient vorzugsweiſe der Vermitt-
lung zwiſchen dem Niveau der Straße und dem des Kircheneingangs.

Mit *Algardis* Faſſade von S. Ignazio und *Rainaldis* ſäulen- l
reicher Fronte von S. Andrea della Valle in Rom beginnt die m
derbere Ausdrucksweiſe der Faſſade von St. Peter ihre Früchte zu
tragen: das Vor- und Rückwärtstreten der einzelnen Flächen, die
ſtärkere Abwechslung der Gliederungen nebſt der entſprechenden
Brechung der Geſimſe. (Diejenige von S. Ignazio iſt immer eine
der allerbeſten dieſer Klaſſe.) An *Rainaldis* ſehr intereſſanter
Faſſade von S. M. in Campitelli hat das untere Stockwerk n
Säulen und Halbſäulen von vielerlei verſchiedenem Range auf
ebenſo vielen Achſen. Hier offenbart ſich beſonders deutlich das
Vorwärts- und Rückwärtstreten der Mauerkörper als ein male-
riſches Prinzip: Abwechslung in den Linien und ſtarke Schatten-
wirkung werden leitende Rückſichten, im geraden Gegenſatze zu
aller ſtrengern Architektur.

Reine Prahlerei iſt dagegen eine Faſſade wie die von S. Vin- o
cenzo ed Anaſtaſio bei Fontana Trevi, mit ihren gegen das
Portal hin *en échelon* aufgeſtellten Säulen. (Von *Mart. Lunghi d. j.*)

Um die Mitte des 17. Jahrh., mit dem Siege des berninischen Stiles, tritt dann jene eigentliche Vervielfachung der Glieder, die Begleitung der Pilaster und Halbsäulen mit zwei bis drei zurücktretenden Nebenpilastern, vollständiger ein. Ihr Zweck war nicht bloß Häufung der Formen; vielmehr treffen wir hier auf einen der durchgreifendsten Gedanken des Barockstiles: die scheinbare perspektivische Vertiefung. Das Auge genießt die, wenn auch nur flüchtige Täuschung, in einen Gang mit Pfeilern auf beiden Seiten hineinzusehen.

Teilweise denselben Zweck, nur mit andern Mitteln erstrebt, darf man auch in der verrufenen Biegung der Fassaden erkennen. Auch hier wird eine Scheinbereicherung beabsichtigt, wenn die Wand samt all ihrer Dekoration rund auswärts, rund einwärts oder gar in Wellenform[1]) geschwungen wird. Das Auge hält, zumal beim Anblick von der Seite, die Biegung für stärker, als sie ist, und setzt die ihm durch Verschiebung unsichtbaren Teile reicher voraus, als sie sind. Sodann ist auch hier ein malerisches Prinzip tätig: dasjenige, die homogenen Bauglieder, z. B. alle Fenstergiebel, alle Kapitäle desselben Ranges, dem Beschauer auf den ersten Blick unter ganz verschiedenen Gesichtspunkten vorzuführen, während die strengere Architektur ihre Wirkung im geraden Gegenteile sucht. Ich weiß nicht, war es notwendige Konsequenz oder nicht, daß die Giebel außer der Schwingung nach außen auch wieder eine nach oben annahmen, so daß ihr Rand eine doppelt bedingte, meist ganz irrationelle Kurve bildet; so viel ist sicher, daß diese Form zu den abschreckendsten der ganzen Baukunst gehört, zumal wenn die Giebel gebrochen sind. — Es wird damit theoretisch zugegeben, daß die geschwungene Form unter allen Umständen die schönste sei[2]), aber außer acht gelassen, welche Vorbedingungen die wahre Baukunst macht und machen muß.

Borromini ist für diese geschwungenen Fassaden der berüchtigte Name geworden, obschon die übelsten Konsequenzen erst von der mißverstehenden Willkür der Nachahmer gezogen wurden. Sein
a Kirchlein S. Carlo alle quattro fontane (1649) enthält in der Tat weder innen noch außen andere gerade Linien als diejenigen
b an den Fensterpfosten usw. — An S. Marcello am Corso ist die
c Fronte von *Carlo Fontana* 1708; S. Luca von *Pietro da Cortona*
d um 1640; S. Croce unweit vom Pantheon aus dem 18. Jahrh. —

1) Ein werter Freund pflegte zu sagen, solche Fassaden seien auf dem Ofen getrocknet.

2) Für geschwungene Pläne im großen ist hier noch einmal hinzuweisen auf
* Berninis Kolonnaden von St. Peter (S. 284 b), sowie etwa auf die (jetzt verbaute?)
** ehemalige Kirchhofshalle von S. Michele in Mailand, unweit Porta Tosa (von *Francesco Croce*), die im Grundplane aus vier größeren und vier dazwischen verteilten kleinen Kreissegmenten besteht.

Eine gute Seite kann man diesen Fratzengebilden immerhin abgewinnen: sie sind wenigstens wirkliche Architektur, können schöne und großartige Hauptverhältnisse darstellen und stellten sie bisweilen wirklich dar. Dies wird man am besten inne beim Anblicke gleichzeitiger venezianischer Kirchenfassaden (S. Moisè, Chiesa a del Ricovero, S. M. Zobenigo, Scalzi), welche zwar gerad- b linig, aber keine Architektur mehr, sondern marmorne Schreinerarbeit sind. Die kleinlichsten Gedanken der venezianischen Frührenaissance spuken hier in barocken Schwulst gehüllt fort; es ist die Phantasie jener Schränke von Ebenholz, Elfenbein und Email (Studioli), die damals mit schwerem Aufwande für die Paläste der Großen beschafft wurden. Der Platzmangel nötigte wohl zu einer konzentrierten Pracht, allein diese konnte sich auch im Barockstile würdiger ausdrücken, als durch solche Puppenkasten.

Übrigens war die Herrschaft jener Fassadenform in Italien keine lange und keine durchgehende; im 18. Jahrh. sind die wichtigsten Fassaden wieder alle geradlinig; so die sehr kolossale von S. Pietro c in Bologna von *Alf. Torreggiani* 1748, und die sich schon dem neuern Klassizismus nähernde am neuen Dome von Brescia; in d Rom diejenige von S. Giovanni de' Fiorentini, welche *Aless.* e *Galilei* (in Ermangelung der durch Nachlässigkeit verlorenen Zeichnungen Michelangelos) 1734 entwarf, ohne sich in die der ältern Zeit angehörige Anlage mit breiten Nebenschiffen wieder hineinfinden zu können. Von ihm ist auch die Fassade des Laterans f (1834), wo das vorgeschriebene Motiv einer obern Loggia über einem untern Vestibül wahrhaft großartig von einer riesigen Halle einer Ordnung eingefaßt ist, die sich oben in fünf Bogen, unten in fünf Durchgängen mit geradem Gebälk öffnet. (Lehrreiche Parallele mit der in jeder Beziehung schlechtern Fassade von St. Peter. Die hintere Fassade gegen den Obelisken, wo früher die Benediktionen erteilt wurden, ist eine gute Doppelhalle aus der Zeit Sixtus' V. von *Domen. Fontana,* 1586.) *Fuga,* welcher 1743 nach einem ähnlichen Programme die Fassade von S. M. Mag- g giore baute, kehrte zu dem Systeme zweier Ordnungen zurück und schuf ein Werk, welches zwar durch reiche Abwechselung und durch den Einblick in Loggia und Vestibül malerisch wirkt, aber selbst abgesehen von den sehr ausgearteten Einzelformen kleinlich und durch die Seitenbauten gedrückt erscheint. Gleichzeitig entstand freilich noch viel Schlechteres, z. B. die gewundene Fassade und Vorhalle von S. Croce in Gerusalemme (von *Gregorini*). h Und doch hatte für kleinere Kirchen mit Vorhalle und Loggia schon *Pietro da Cortona* ein so tüchtiges Muster aufgestellt wie S. M. in Via lata (am Corso, ausgeführt erst nach seinem Tode, i 1680), eine der gediegensten Schöpfungen dieses Stiles.

Außer jenen geſchwungenen Faſſaden kommen übrigens noch viel kühnere Mittel der Scheinerweiterung vor. Derſelbe *Pietro* a *da Cortona* wußte der kleinen und übel gelegenen S. M. della Pace (vor 1657) ein majeſtätiſches Anſehen zu geben, indem er vor die Faſſade eine kleine halbrunde Vorhalle, um die hintere Hälfte der Kirche aber eine große, hohe, dekorierte Halbrundmauer hinſtellte, deren vordere Abſchlüſſe durch reich motivierte Zwiſchenbauten mit der Kirche verbunden ſind. Das Auge ſetzt nicht nur hinter dieſer Mauer ein größeres Gebäude voraus, ſondern es würde auch von den beiden kontraſtierenden Kurven und der ſchön wechſelnden Schattenwirkung auf das angenehmſte berührt werden, wenn die Einzelformen etwas reiner wären. — b *Bernini* brauchte, als er um die Kirche von Ariccia ebenfalls eine Halbrundmauer anlegte, die Liſt, ſie nach hinten hin allmählich niedriger werden zu laſſen, damit das Auge ihr eine weitere Entfernung und größere Ausdehnung zutraue; er rechnete nicht darauf, daß nach 200 Jahren eine Brücke über das Tal würde geführt werden, von welcher aus ſein Betrug ſich durch die Seitenanſicht verrät. Wir werden ihn noch auf andern Erfindungen dieſer Art betreten.

Die Seitenfaſſaden, wie überhaupt das ganze Äußere mit Ausnahme der Hauptfaſſade und Kuppel, ſind in der Regel bloße Zugabe. Nicht nur wurden die vorhandenen Mittel durch möglichſte Großräumigkeit und Pracht des Innern und durch möglichſten Hochbau in Anſpruch genommen, ſondern die Kunſt hat, auch wo das Geld ausreichte, auf eine höhere Durchbildung dieſer Teile beinahe verzichtet. Höchſtens werden die beiden Ordnungen der Faſſade, zu Pilaſtern ermäßigt, ſo gut es geht, zur Einrahmung und Teilung der Mauerflächen benutzt. Wo Strebepfeiler an die Mauer des Oberſchiffes hinanſteigen, ſind ſie meiſt von toter oder ſehr barocker Geſtalt. Die tüchtigſte Phyſiognomie zeigen die Außenteile einiger oberitaliſcher Kirchen, vermöge des Backſteins, c der hier ungeſcheut zutage tritt; ſo z. B. an S. Salvatore in d Bologna (1605—25, ſ. S. 166 q); an S. Gaudenzio in Novara (von *P. Tibaldi,* ſ. S. 327 b). Der bloße Mörtel dagegen offenbart die ganze Formloſigkeit. Von den römiſchen Kirchen bietet, e nächſt St. Peter, der Hinterbau von S. M. Maggiore wenigſtens eine große und maleriſch gut disponierte Travertinmaſſe dar (von *Ponzio* und *Rainaldi* 1616).

Die Türme ſind in dieſen Zeiten am leidlichſten, wie ſie nur als kleine, ſchlanke Campanili von anſpruchsloſer, leichter Bildung neben die Kirche hingeſtellt werden. Man gewöhnt ſich bald daran, dieſen durchſichtigen Pfeiler als Trabanten der Kuppel hübſch zu finden und vermißt ihn ungern, wo er fehlt. — Sobald dagegen

dieſe Naivetät wegfällt, ſobald der Turm als ſolcher etwas bedeuten ſoll, geht der hier ganz entfeſſelte Barockſtil in die unglaublichſten Phantaſien über. *Borromini* baut in Rom Türme von ovalem Grundplane (S. Agneſe in Piazza Navona), mit zwei konvexen und zwei konkaven Seiten (Kloſter der Chieſa Nuova), mit ſpiralförmigem Oberbaue (Sapienza) uſw.; endlich gibt er gleichſam ein Manifeſt aller ſeiner Stilprinzipien in dem Turme von S. Andrea delle Fratte. Wenn in dieſem Wahnſinne Methode und künſtleriſche Sicherheit iſt, ſo fehlt dieſe ganz in dem vielleicht größten Barockturme Italiens: demjenigen an S. Sepolcro in Parma. Neben dieſem abſcheulichen Gebäude kann ſelbſt die Nüchternheit mancher andern Türme willkommen ſein. Doch wird man, namentlich in Oberitalien, auch auf dem Lande manchen Kirchtum von glücklicher Geſtalt und maleriſcher Wirkung gegen Luft und Landſchaft finden.

Viel größere Teilnahme wurde dem Äußern der Kuppeln zugewandt, die das Vorbild der Peterskuppel nach Kräften reproduzieren. Ein weſentlich neues Motiv kommt dabei wohl kaum vor[1]), obwohl ſie unter ſich äußerſt verſchieden ſind in den Verhältniſſen wie im Detail des mit Halbſäulen umgebenen Zylinders, und im Wölbungsgrade der Schale. Ich glaube nicht, daß eine in Italien vorhanden iſt, die dem ungemein ſchönen, beinahe paraboliſchen Umriß von Manſarts Invalidenkuppel gleichkommt; doch haben die meiſten ſpätern mit dieſer die bedeutendere Höhe und Schlankheit gemein. Auch hier offenbart ſich der prinzipielle Hochbau des Barockſtiles. In Neapel iſt die verhältnismäßige Niedrigkeit der Kuppeln durch die vulkaniſche Beſchaffenheit der Gegend vorgeſchrieben.

Die wichtigſten Neuerungen erfuhr die Anlage des Innern. Zunächſt muß von dem weitern Schickſale der bisher üblichen Formen die Rede ſein.

1) Hier wäre des Padre *Guarini* zu gedenken, den man meiſt nur nach der wüſten Mißform der Cappella del Sudario an der Kathedrale von Turin zu beurteilen pflegt. Andere Male finden wir den Meiſter bemüht, auf engem Grundplane und mit geringen Mitteln (Schneidung von Bogen, auf deren Schneidungspunkten kleinere Oberbauten und endlich Laternchen ruhen) eine Form in die Lüfte ſteigen zu laſſen, welche das Äquivalent einer Kuppel ſein ſoll. Gerade die nahe Kirche S. Lorenzo in Turin (links vom königlichen Palaſte) iſt eine wahrhaft geniale Löſung dieſes Problems, ſobald das Auge von der bunten Dekoration des Innern und den Einzelformen des Äußern abſieht. Guarinis Kupferwerk (Architettura civile, Torino 1737) enthält eine Anzahl Zentralbauten und Langkirchen, von denen wir jedoch nicht angeben können, wie vieles ausgeführt und noch vorhanden ſein mag. In Vicenza iſt die Faſſade von S. Stefano ſein Werk. — Beiläufig iſt darauf hinzudeuten, daß manche oberitaliſche, außen unſcheinbare Zeltdachkuppel dieſer ſpäteren Zeit im Innern eine glückliche Anlage und Beleuchtung zeigt.

Säulenkirchen kommen zwar noch vor, aber nur als Ausnahme und nach 1600 kaum mehr; nicht nur war die ganze angenommene Gliederung auf Mauermaſſen und Pfeilerbau berechnet, wobei Säulen nur als vorgeſetzter Schmuck zur Anwendung kamen; nicht nur verabſcheute man jetzt im ganzen die Bogenſtellungen auf Säulen; auch das Raumgefühl des Barockſtils fand bei engen Intervallen jeglicher Art ſeine Rechnung nicht mehr. Dennoch gehören gerade die paar Baſiliken zu den beſſern Gebäu-
a den des Stiles, ſo die Gerolomini in Neapel (1592—1619 von *Dionigio di Bartolommeo* erbaut, die Kuppel von *Dion. Lazzari*);
b die Annunziata in Genua (von *Giac. della Porta*), bei der man ſich durch die ſchwere Vergoldung und Bemalung des Oberbaues nicht darf irre machen laſſen; durch mächtige Größe der Säulen ſind hier auch weite Intervalle erreicht. In S. Siro und in S. M.
c delle Vigne zu Genua (1576 und 1586) ſtehen mit vorzüglicher Wirkung je zwei Säulen zuſammen, wobei der Baumeiſter durch Anbringung eines Gebälkſtückes und durch größere Zwiſchenweiten ſein Gewiſſen beruhigen konnte, — ein Motiv, das damals auch bei allen Säulenhöfen befolgt oder wenigſtens verlangt wurde.

Sodann mußte das griechiſche Kreuz, wie Bramante es für St. Peter beabſichtigt, Michelangelo ſchon ſo viel als durchgeſetzt hatte, einen großen Eindruck auf alle Architekten machen. Mehr als ein halbes Jahrhundert hindurch (bis 1605) wußte man von nichts anderem, als daß dieſe Kirche aller Kirchen ein griechiſches Kreuz werden und bleiben ſolle, welches von ſeiner Kuppel nach allen Seiten hin beherrſcht worden wäre. In dieſer Geſtalt kannten die großen Baumeiſter von 1550—1600 St. Peter; auch wir können uns den Eindruck vergegenwärtigen, ſobald wir uns innen an das eine Ende des Querbaues ſtellen, oder außen in die Gegend neben der Sakriſtei. — Damals entlehnte hier *Galeazzo Aleſſi*, wie wir
d ſahen (S. 330 b), die Grundform für ſeine Madonna di Carig-
e nano; ſpäter, nach 1595, wurde S. M. della Chiara in Reggio entworfen, deren ſchönes Inneres nur durch die vollſtändige Bemalung der Gewölbe und Kuppel über dem hellfarbigen Unterbaue ſchwer erſcheint. Beide Gebäude ſchließen allerdings nicht in halbrunden, ſondern in lauter geradlinigen Faſſaden, mit Ausnahme des
f etwas vortretenden Chors. In Rom iſt das Innere von S. Carlo a' Catinari (1612, von *Roſati*) ein ſchöner Bau dieſer Art. Noch
g in ganz ſpäten Redaktionen, wie S. Agneſe in Piazza Navona zu Rom (Inneres 1652 von *Algardi* beg., von *Girol. Rainaldi* voll.) und
h S. Aleſſandro in Zebedia zu Mailand (1602 von *Fra Lorenzo Binago*), wirkt wenigſtens die nicht zu verderbende Raumſchönheit eines ſo geſtalteten Innern. An dem beſten derartigen Baue des
i 18. Jahrh., dem herrlichen Dome von Brescia, von welchem

noch weiter die Rede sein wird, ist jener Hauptvorteil, die Herrschaft der Kuppel über das ganze Äußere, ohne Not preisgegeben, und zwar bloß zu gunsten der ungeheuern vorgesetzten Fassade (S. 351 d). Allerdings ist die Kuppel das Späteste, allein sie war von jeher beabsichtigt. Von den Armen des griechischen Kreuzes ist hier der hinterste (Chor) beträchtlich verlängert. — Auch weniger prächtige und umfangreiche Zentralbauten des Barockstiles sind bisweilen vortrefflich in der Anlage. — Der Dom von Vercelli hält die Mitte zwischen Zentralbau und Langbau; ein schöner Raum, nur daß die innere Ordnung zu kurze Säulen und einen zu hohen Sockel hat. a

Für einzelne besonders angebaute Prachtkapellen wurde das griechische Kreuz die beinahe allein übliche Form, nur daß die Kuppel sehr die Hauptsache ausmacht und die vier Arme mit ihren Tonnengewölben ihr nur als Stützbogen dienen. Kapellen wie diejenigen Sixtus' V. (1584 von *Dom. Fontana* beg.) und Pauls V. (1611 von *Flam. Ponzio*) in S. M. Maggiore zu Rom wurden schon durch ihre Pracht mustergültige Vorbilder; ein wahrhaft schöner Bau ist aber die ebenso reiche, auf Weiß und Gold beschränkte Capp. Corsini im Lateran (1734) von *Aless. Galilei.* (Die Capp. Corsini im Carmine zu Florenz, 1675 von *Silvani* erbaut, gehört ebenfalls zu den bessern dieser Art.) Die ausgeschweiften Grundpläne borrominesker Kapellen, die meist auf Ellipsen zurückzuführen sind, zeigen erst den wahren Wert des griechischen Kreuzes. b c d

Allein der Gottesdienst war so sehr an Langbauten und auch an deren Verbindung mit Kuppeln über der Kreuzung gewöhnt, daß eine Art von mittlerem Ausweg für längere Zeit zur Regel wurde. Es ist hier wieder an *Vignola* und an seine Kirche del Gesù in Rom zu erinnern (S. 321 h). Wenn schon einer der nächsten Schüler Michelangelos, *Giacomo della Porta*, beim Baue von S. M. ai Monti (voll. 1580) sich diesem Vorbilde im ganzen anschloß, wenn dann *Madernas* vorderes Langhaus von St. Peter mit einer (trotz der Nebenschiffe) gleichen Anlage das natürliche Muster für hunderte von Kirchen notwendig werden mußte, so kann die große Verbreitung dieses Systems nicht mehr befremden. (Nur ausnahmsweise und dann außerhalb Roms greift man noch auf die Form des lateinischen Kreuzes zurück, wie z. B. in S. M. di Provenzano zu Siena, 1594 von *Flaminio del Turco* erbaut.) e f g

Im Innenraume tritt ein neues Raumgefühl in die Kunst ein: die Form löst sich auf, um das Malerische im höchsten Sinne, den Zauber des Lichtes, einzulassen; nicht mehr die Harmonie des Raumes, sondern bestimmte malerische Effekte werden angestrebt. Die Unergründlichkeit einer dunklen Tiefe, die Magie des Lichts,

das sich aus der Höhe einer Kuppel ergießt, der Übergang vom Dunkel zum Hellen und Helleren, — das sind die Mittel, mit denen der Barockstil wirkt. Er zuerst rechnet mit dem Lichte als wesentlichem Stimmungsfaktor. Das Innere der Kirchen wird deshalb vorzugsweise 1. ein Weitbau und 2. ein Hochbau.

Das Hauptziel des Barockstils ist: möglichst große Haupträume aus einem Stück zu schaffen. Dieselben Mittel, mit denen die Renaissance lange, mäßig breite Hauptschiffe, geräumige Nebenschiffe und Reihen tiefer Kapellen zustande gebracht, werden jetzt darauf verwandt, dem Hauptschiffe und Querschiffe die möglichste Breite und Höhe zu geben. Die Nebenschiffe werden entweder stark reduziert oder ganz weggelassen, die Kapellen erhalten eine oft bedeutende Höhe und Größe, aber wenig Tiefe (natürlich mit Ausnahme der zu besondern Kultuszwecken eigens angebauten). — Man sieht, daß es sich wieder um eine Scheinerweiterung handelt: das Auge soll die Kapellen, obschon sie bloße Nischen geworden sind, für Durchgänge zu vermutlichen Seitenräumen ansehen.

Der Breitbau zog den Hochbau nach sich. Man findet fortan über dem Hauptgesimse fast regelmäßig eine hohe Attika, und über dieser erst setzt das Tonnengewölbe an. Dieses entspricht den Absichten des Stils am besten, da er den Raum nicht in einzelne Abschnitte teilen, sondern möglichst als Ganzes wirken lassen will.

Nun tritt auch jene Vervielfachung der Gliederungen (S. 350) in ihr wahres Licht. Außer der perspektivischen Scheinbereicherung liegt ihr das Bewußtsein zugrunde, daß der einzelne Pilaster bei den oft ungeheuern Entfernungen von Pfeiler zu Pfeiler nicht mehr genügen würde (d. h. dem Auge, und nur als Scheinstütze, denn a konstruktiv hat er ohnehin keine Bedeutung). In S. Andrea della Valle führt *Maderna* den Pilasterbündel ein (der sich in b den Gewölbegurten fortsetzt!), und in S. M. in Campitelli gibt *Rainaldi* ganze Haufen von freien Säulen.

Ferner ergibt sich nun noch ein letzter und entscheidender Grund gegen den Basilikenbau. Die Säulen hätten bei den Verhältnissen, die man jetzt liebte, enorme Größe erhalten müssen (wie sie es in der Annunziata in Genua sind, vgl. S. 354 b). Kein Wunder, daß jetzt auch die Halbsäulen, welche noch Palladio so gerne zur Bekleidung der Pfeiler verwandte, im ganzen selten werden. Es setzt sich der Gebrauch fest, die Säulen überhaupt nur noch zur Einfassung der Wandältäre anzuwenden, in welcher Funktion sie dann gleichsam das bewegliche Element des Erdgeschosses ausmachen. Ihr möglichst prächtiger Stoff (bunter Marmor und, wo die Mittel nicht reichten, Stuckmarmor) löst sie von der Architektur des Ganzen ab, doch wollen sie vor der Zeit Berninis die Linien des Gebäudes noch nicht ohne Not stören; ja der Haupt-

altar richtet ſich bisweilen mit ſeinen Freiſäulen nach der Hauptpilaſterordnung der Kirche, und ebenſo die Altäre der Kapellen nach der Pilaſterordnung der letztern (S. Ambrogio in Genua); [a] erſt ſeit der Mitte des 17. Jahrh. hören alle Rückſichten dieſer Art auf, wovon unten mehreres.

Der vordere Arm der Kirche iſt im Verhältniſſe zum Ganzen ſelten lang[1]), er überſchreitet in der Regel nicht drei Pfeilerintervalle; fünf ſind ſchon ſehr ſelten. (Chieſa Nuova in Rom, [b] 1599 von *Mart. Lunghi d. ä.*, die Faſſade von *Fauſto Rugheſi*, unter Einfluß von S. Suſanna.) Man wünſchte ſchon, ſich von der Kuppel nicht zu weit zu entfernen; abgeſehen davon, daß die Kirche auch ohne ein langes Hauptſchiff groß und koſtbar genug ausfiel. Den mittlern Typus dieſer Art vertreten nächſt dem Geſù in Rom: das Innere von S. Ignazio (beg. 1627, erſt 1685 von *Domenichino* [c] vollendet), S. Andrea della Valle (1594 von *Olivieri* beg., von [d] *Maderna* voll.), SS. Apoſtoli (1702 von *Francesco Fontana*) uſw.[2]), [e] nebſt unzähligen Kirchen der ganzen katholiſchen Welt. Schon dieſe Anlage gewährt — Hauptſchiff, Querſchiff und Chor zuſammengerechnet — einen verhältnismäßig größern ununterbrochenen Freiraum als irgend ein früherer Bauſtil. Zwar ragen die Querſchiffe nur wenig hervor, meiſt nur ſo weit wie die Kapellen des Hauptſchiffes; allein der Beſchauer wird über dieſe geringe Tiefe wenigſtens ſo lange getäuſcht, bis er in die Nähe der Kuppel gelangt und anderweitig hinlänglich beſchäftigt iſt.

Und auch dieſe Anordnung iſt dem Barockſtile noch nicht intereſſant genug. Er unterbricht oft das Hauptſchiff mit einem vorläufigen kleineren Querſchiffe, das eine flache Kuppel oder auch nur ein ſogen. böhmiſches Gewölbe trägt. — Schon die Renaiſſance hatte ſtellenweiſe etwas Ähnliches verſucht (Dom von Padua, S. 305 b, S. Siſto in Piacenza, S. 160 c), aber in unſchuldigern Abſichten: ſie wollte nur Räume von bedeutendem Charakter ſchaffen. Das Barock dagegen offenbart hier eine ihm (zumal nach 1600) eigene Scheu vor großen, herrſchenden Horizontalen ohne Unterbrechung, und zieht es vor, das Langhaus zu negieren. Auch ſeine Neigung zur Scheinerweiterung kommt dabei in Betracht: das Auge leiht den durch das Vortreten der Pfeiler abgeſchnittenen Armen dieſes vordern Querbaues wiederum eine Größe, die ſie nicht haben. Endlich iſt das rein maleriſche Prinzip der möglichſten

1) Es verſteht ſich, daß hier bloße Umbauten, welche ſich an die Form älterer Kirchen anzuſchließen haben, eine durchgängige Ausnahme machen. So das von *Borromini* umgebaute Innere des Laterans uſw.

2) Die drei hier genannten Interieurs, jedes in ſeiner Art eigentümlich und ſchon abgeſehen von aller Dekoration bedeutend und mächtig in der Wirkung, auch mit beträchtlichen Nebenſchiffen oder Seitenräumen verſehen, geben am eheſten den Maßſtab deſſen, was der römiſche Barockſtil in Langkirchen vermochte.

Abwechſelungen in Formen und Beleuchtungen mit jener Scheu vielleicht eins und dasſelbe.

Die beſſern Kirchen dieſer Art bieten eine prachtvolle Aufeinanderfolge verſchiedenartiger, ſich ſteigernder Kuliſſen dar (sit venia verbo), denen der Chor zur Schlußdekoration dient[1]). Man be-
a trachte z. B. ohne Vorurteil das Innere des Doms S. Pietro in Bologna (vom Pater *Magenta,* nach 1600): das Hauptſchiff iſt trotz ſchwerer Ungeſchicklichkeiten von grandioſem Effekt; hauptſächlich aber bieten die Nebenſchiffe eine Abwechſelung großer und kleiner, hellerer und dunklerer Räume auf einer und derſelben Achſe dar, deren Durchblick das Auge mit Entzücken erfüllt. Von demſelben
b Meiſter und *Martelli* (S. 166 q) iſt S. Salvatore ebenda. Kleiner,
c ſpäter und überladener Corpus Domini (oder la Santa) von *Giov. Giac. Monti,* 1688. Ein ziemlich würdiges Interieur dieſer Art
d iſt auch dasjenige des Domes von Ferrara (1712, von *Mazzarelli*).

War man einmal ſo weit gegangen, gab man zudem das ganze Äußere mit Ausnahme der Faſſade und etwa der Kuppel preis, ſo blieb das Feld für noch viel kühnere Kombinationen offen. Was
e für Mühe gibt ſich *Borromini,* die Wand der Lateransbaſilika in Aufruhr und Bewegung zu bringen! Das Innere gab damit einen bedeutenden Faktor der Wirkung auf: den Kontraſt zur Faſſade. Bis dahin hatte man im Gegenſatze zur Unruhe des Äußern ein ruhig und groß komponiertes Interieur gegeben, — mit *Borromini* fängt alles außen und innen gleichmäßig zu ſchreien an. Namentlich wurden in der borrominesken Zeit Rundräume, runde Abſchlüſſe mit Halbkuppeln, ja Verbindungen von elliptiſchen, halbrunden und irrationell geſchwungenen Räumen beliebt. (Schon
f *Vignola* hatte in S. Andrea [ſ. S. 321 f] eine ovale Kuppel angeordnet.) Dieſer Art ſind in Rom *Borrominis* eigene verrufene In-
g terieurs von S. Carlo alle Quattro Fontane (1649) und von der
h Kirche der Sapienza (S. Ivo, vor 1667); in Genua mag man bei Gelegenheit einen wunderſamen Exzeß dieſer Art in der kleinen
i Kirche neben S. Giorgio beobachten. *Bernini* hat ſich nie ſo
k tief eingelaſſen: ſeine elliptiſche Kirche S. Andrea in Rom (Via del Quirinale, 1678) zeigt eine ſehr deutlich feſtgehaltene Hauptform, welcher ſich die Kapellen gleichmäßig unterordnen. Das anſprechendſte Interieur dieſer freieren Art hat wohl unter den
l römiſchen Kirchen S. M. in Campitelli (von *Rainaldi,* 1655): auf einen Vorderraum in Geſtalt eines griechiſchen Kreuzes folgt ein

---

1) Das Gleichnis vom Theater iſt kein unbilliges. In dem Werke des *Pozzo* wird aus der Identität der Prinzipien des kirchlichen Innenbaues und derjenigen der theatraliſchen Dekoration kein Hehl gemacht. — Ganz etwas anderes iſt es,
• wenn der bizarre *Tacca* in SS. Stefano e Cecilia zu Florenz den bloßen Chorraum als eine Theaterſzene im ältern Sinne (ohne Kuliſſen) behandelt (1655).

Kuppelraum und eine Chornische; durch sinnreiche Verteilung vortretender Säulen und Ökonomie des Lichtes ist ein großer perspektivischer Reiz in dieses (gar nicht sehr ausgedehnte) Ganze gebracht. Noch früher hatte *Fr. da Volterra* in S. Giacomo degli Incurabili einen elliptischen Innenraum geschaffen. — In kleinern Kirchen findet man überhaupt die originellsten Ideen, freilich oft im allerbarocksten Ausdruck. (Ich nenne als Beispiel die Kirchen in Fabriano, sämtlich von ganz eigenartiger, malerisch sehr reizvoller Anlage, allen voran S. Biagio; sodann S. M. del Prato in Gubbio, eine Ellipse mit ebensolchen Eckkapellen und halbrunden Nischen; endlich S. Giovanni Evang. in Orvieto, von sechseckigem Grundriß.) a b c

Übrigens wünschte man auch in dem gewöhnlichen Typus, wie er seit dem Gesù in Rom sich festgestellt hatte, immer neu zu sein. So suchte der Barockstil z. B. für das Aufstützen der Kuppel auf die vier Hauptpfeiler oder Mauermassen unablässig nach einem leichtern und elegantern Ausdrucke, als ihn etwa St. Peter darbot. Es wurden vor den Pfeiler nach beiden Seiten hin Säulen mit vorgekröpftem Gebälk — doch nur als Scheinträger — aufgestellt usw. Eine der geistvollsten Lösungen des Problems bietet der Dom von Brescia, wo in den Pfeiler zwei Winkel hineintreten, vor welchen freistehende Säulen angebracht sind; keine Kuppel scheint leichter und sicherer zu schweben als diese (vgl. S. 175 h). d

Die Beleuchtung der Kirchen ist, rein vom baulichen Gesichtspunkte aus, fast durchweg eine glückliche. Ihr wird die Kuppel vor allem dienstbar gemacht: sie leitet Ströme Lichts von oben ein, die für den weihevollen Charakter des Raumes so wesentlich sind. Im Gegensatze dazu wird das Langhaus verhältnismäßig dunkel gehalten, und die Tiefe der Kapellen verschwindet vollends im Dunkeln. Es sind dies die Effekte der Beleuchtung, die die Malerei eben gefunden hatte, die hier aber zu gewaltigster Raumwirkung ausgenutzt werden: das Barock zuerst rechnet mit dem Lichte als wesentlichen Stimmungsfaktor. Aber die Altargemälde kommen dabei erstaunlich schlecht weg; von denjenigen in den Seitenkapellen ist kein einziges auch nur erträglich beleuchtet. — Wo Seitenschiffe angebracht sind, erhalten sie womöglich eigene Kuppelchen, welche ihnen durch Zylinderfenster und Lanterninen wenigstens so viel Licht zuführen, daß die anstoßende Seitenkapelle nicht ganz dunkel bleibt.

Dieses ganze Formensystem offenbart sich am vollständigsten und von der günstigsten Seite in solchen Kirchen, welche entweder farblos oder doch nur mäßig dekoriert sind. Wie in der nächstvorhergehenden Epoche die Madonna di Carignano in Genua, so verdient in dieser der oftgenannte Dom von Brescia (1604 von e

G. B. Lantana aus Brescia begonnen) — hell ſteinfarbig von unten bis zu den einfachen Kaſſetten der Kuppelſchale hinauf — den Vorzug der Schönheit vor mehreren Kirchen, die in der Anlage ebenſo trefflich, dabei aber überladen ſind. — Einer der phantaſievollſten flachgedeckten Räume des Barock, ohne Zweifel a von einem der älteren *Bibbiena,* S. Agoſtino (Panteon Eſtenſe) in Modena, iſt farblos, mit höchſt wirkſamem Durchblick auf einen b farbigen, gewölbten, ovalen Chor. — Der Dom von Spoleto (um 1640 von *Bernini* unter Vermeidung aller gewohnten Ausſchweifungen ausgebaut) verdankt ſeine Wirkung ſogar einzig der Farbloſigkeit. Einzelne vornehmere Orden, die ihren Gottesdienſt ſozuſagen nur für ſich halten und keine Gemeinde um ſich zu ſammeln ſuchen, bauten ſich wohlräumige, weiße Kirchen, in denen nur der Marmorboden und die Ausſtattung der Altäre den Reichc tum verraten. So in Rom S. Gregorio (Camaldulenſer), SS. d Giovanni e Paolo (ehemals Jeſuaten) u. a. m. Die Kartäuſer dagegen ſcheinen für ihre noch größere Abſchließung einen Erſatz in der vollen Pracht der Kirchen zu ſuchen. Die Jeſuiten endlich ſind für die bunte Überladung der ganzen Dekoration ſprichwörtlich geworden. Es iſt nicht zu leugnen, daß manche ihrer Kirchen hierin wahre Extreme ſind, und daß der Pater *Pozzo* ihrem Orden angehörte. Nur darf man dies nicht ſo verſtehen, als hätte es eine ſpeziell jeſuitiſche Kunſt gegeben. Je nach den Baumeiſtern (die nur geringſtenteils vom Orden waren) ſind ihre Kirchen ſehr verſchieden, und ſelbſt die bunteſten ſind mit einer konſequenten Solidität verziert, welche andern Kirchen oft fehlt. — Auch in kleineren Städten wird man in der Regel wenigſtens eine Kirche finden, in welcher der Barockſtil ſeine ganze Pracht entwickelt, und die der Stolz des Ortes zu ſein pflegt.

Das maleriſche Grundgefühl des Barockſtiles, welches ſo viel Abwechſelung in Haupt- und Nebenformen verlangte, als ſich irgend mit der unentbehrlichen Bedingung aller Architektur (der mechaniſchen Wahrſcheinlichkeit) vereinigen ließ, mußte in der Dekoration ſein volles Genüge und ſeinen Untergang finden. Das Übel iſt nicht die Buntheit an ſich, denn dieſe könnte ein ſtreng geſchloſſenes Syſtem bilden, ſondern das Mißverhältnis der einzelnen Dekorationsweiſen zueinander.

Schon in dem architektoniſchen Teile zeigt ſich die Ratloſigkeit, welche kein Stückchen Wand mehr als bloße Wand exiſtieren läßt. Was neben den Altären übrig bleibt, wird zu Niſchen verarbeitet, deren Größe und Geſtalt zu der umgebenden Pilaſterordnung — ſei es die des Hauptſchiffes oder die der Kapellen — in gar keinem rationellen, notwendigen Verhältniſſe ſteht; weshalb denn auch größere und kleinere abwechſeln. Oft klemmen zwei

Pilaſter eine obere und eine untere Niſche in ihre Mitte ein; es genügt, die Pfeiler des Schiffes von St. Peter mit denen der Kuppelpfeiler daſelbſt oder mit einem Pfeiler *Palladios*, z. B. im Redentore zu Venedig, zu vergleichen, um zu ſehen, wie eine Niſche als bloßer Lückenbüßer, und wie anders ſie als ernſthaftes Motiv wirkt (wobei wir die höchſt bizarre Einfaſſung mancher Niſchen nicht einmal in Betracht ziehen).

Pilaſter, Frieſe, Bogenleibungen uſw. hatten ſchon zur Zeit der Renaiſſance oft einen reichen ornamentalen Schmuck (gemalt oder ſtuckiert) erhalten, der nach ſtrengern architektoniſchen Geſetzen wenigſtens den erſtern nicht gehörte, ſich aber durch die naive Freude daran und durch den ſchönen Detailgeſchmack entſchuldigen läßt. Der Barockſtil beutet dieſen Vorgang mit abſichtlichem Mißverſtand aus, um bei ſolchem Anlaſſe ſeine Prachtſtoffe anbringen zu können. Er gerät wieder in jene Knechtſchaft der Prunkſucht, die mit dem erſten Jahrtauſend (S. 4 u. 42) hätte auf immer beſeitigt ſein ſollen. Es beginnen, namentlich in Jeſuitenkirchen, die koſtbarſten Inkruſtationen mit Marmorarten aller Farben, mit Jaſpis, Lapis Lazuli uſw. Ein glücklicher Zufall verſchaffte den Dekoratoren des Geſù in Rom jenes große Quantum des koſtbarſten gelben Marmors, womit ſie ihre Pilaſter ganz belegen konnten. In andern Kirchen erſchien gewöhnlicher Marmor zu gemein, und der koſtbare Jaſpis uſw. war zu ſelten, um in großen Stücken verwendet zu werden; man gab dem erſtern vermeintlich einen höhern Wert und dem letztern eine glänzende Stelle, indem man beide zu Moſaikornamenten vermiſchte. Und dieſelbe Zeit, die ſonſt ſo gut wußte, was Farbe iſt, verfing ſich nun in einer barbariſchen Gleichgültigkeit, wo es ſich um die Farbenfolge verhältnismäßig einfacher Formen und Flächen handelte. Die plumpe Pracht der Mediceiſchen Kapelle bei S. Lorenzo in Florenz (S. 326 d) ſteht außerhalb dieſer Linie; wohl aber kann man z. B. die Inkruſtation von S. Ambrogio in Genua (1589) als normal betrachten, d. h. als eine ſolche, wie man ſie gerne überall angebracht hätte. Hier ſind die Pilaſter der Hauptordnung unten rot und weiß, oben ſchwarz und weiß geſtreift, Kapitäle und Geſimſe weiß, nur der Fries hat weiße Zieraten auf ſchwarzem Grunde; an der untern Ordnung iſt in Marmor aller Farben jenes kalligraphiſch gedankenloſe Kartuſchenwerk angebracht. Einzelne beſonders verehrte Kapellen, auch die Chöre von Kirchen ganz mit ſpiegelblankem, gelbem, geſprenkeltem, buntgeadertem Marmor zu überziehen, unter den Niſchen vergoldete Bronzereliefs herumgehen zu laſſen, die Trauer z. B. in Paſſionskapellen durch feinen dunkeln Marmor, ja durch Probierſtein auszudrücken, wurde eine Art von Ehrenpunkt, ſobald die Mittel ausreichten. (Chor von

a b c

a S. M. Maddalena de' Pazzi in Florenz von *Silvani,* nach b *Ciro Ferris* Entwurf ausgeführt; rechtes Querſchiff von S. Carlo in Genua von *Algardi* 1650; Kapellen in allen reichern Kirchen c Roms.) In St. Peter zu Rom füllte Bernini (S. 284 c) die unteren Arkadenpfeiler vollends mit Reliefzieraten in Moſaik an.

Den reichſten Schmuck erhielten insgemein die Teile, welche dem Auge die nächſten waren, Sockel, Piedeſtale von Altarſäulen d uſw. (Moſaikwappen der Mediceiſchen Kapelle in Florenz, e in S. Ambrogio in Genua uſw.; Kapellenſchranken in S. Mar- f tino zu Neapel.) Wer aber die Stoffe nicht hatte, ahmte ſie in Scagliola oder Stuckmarmor nach, — wenn nicht an den Bauteilen ſelbſt, doch wenigſtens an den Altären. Welch undankbare Opfer man ſich doch bisweilen auferlegte, lehrt z. B. die Jeſuitenkirche g in Venedig. Das Teppichmuſter, grüngrau auf weiß, welches die Flächen zwiſchen den Pilaſtern, ja auch die Säulen im Chore deckt, wird niemand beim erſten Blick für etwas anderes, als für eine aufgemalte Dekoration halten. Dann denkt man vielleicht an Stuck oder Scagliola, bis das Auge ſich zuletzt überzeugt, daß es ſich um ein unendlich koſtſpieliges Marmormoſaik handelt (von *Dom. Roſſi,* 1715—30).

Zu dieſer Art von Polychromie wollte dann das Plaſtiſche nur noch im derbſten Ausdrucke paſſen. Die antike Architektur hatte die Bogenfüllungen mit Relieffiguren (z. B. am Titusbogen mit Viktorien) beſeelt, an denen man nicht bloß den herrlichſten plaſtiſchen Stil, ſondern auch die vollkommenſte Harmonie der Anordnung und des Reliefmaßes mit den Bauformen bewundert. Die Renaiſſance ahmte dergleichen zuerſt ſchön und maßvoll (*A. Bregnos* h Altar Alexanders VI. in der Sakriſtei von S. M. del Popolo, ſ. u. Skulptur), dann mit kecker Umwandlung des Reliefs beinahe in i Freiſkulptur (*Jac. Sanſovinos* Biblioteca, S. 311 b) nach. Der Barockſtil aber gab auch die Harmonie mit der Form der Bogenfüllung preis und ſetzte große allegoriſche Figuren in dieſe hinein, ſo gut es ging. Mit ihrer naturaliſtiſchen Auffaſſung empfindet das Auge um ſo peinlicher ihren Anſpruch, wirklich da zu ſitzen, k wo kein menſchliches Weſen ſitzen kann. (St. Peter in Rom; l S. Ambrogio in Genua uſw.) Bloß gemalte Figuren desſelben naturaliſtiſchen Stiles (z. B. diejenigen des *Spagnoletto* in S. Mar- m tino zu Neapel) ſind an dieſer Stelle erträglicher, weil ſie wenigſtens hinter dem Bogen ſitzend gedacht ſind und nicht herunter zu fallen drohen. — In der Folge überlud der Barockſtil noch alle Geſimſe, namentlich die Altargiebel u. dgl. mit Heiligen und Putten von Marmor und Gips. Von irgend einem Verhältniſſe zwiſchen dieſen Dekorationsfiguren und den Statuen der Niſchen iſt a priori nicht die Rede, da ſchon die Niſchen ſelber kein bewußtes Größenverhältnis mehr zum Gebäude haben.

Oberhalb der Geſimſe beginnt endlich der Raum, in welchem die entfeſſelte Dekoration ihre Triumphe, bisweilen auch wahre Orgien feiert. Seit der altchriſtlichen Zeit hatte die Gewölbemalerei in Italien nie ganz aufgehört, allein ſie hatte ſich entweder auf die Kuppeln und auf die Halbkuppeln der Tribünen beſchränkt oder (wie in der Schule Giottos) ſich der baulichen Gewölbeeinteilung ſtreng untergeordnet. Zur Blütezeit der Renaiſſance hatten in den beſten Gebäuden nur Kuppeln und Halbkuppeln figürliche Darſtellungen; die übrigen Gewölbe waren kaſſettiert. Michelangelo malte das Gewölbe der Siſtina aus, Bramante zog doch für die Hauptgewölbe von St. Peter die vergoldete Kaſſettierung vor; Correggio malte nur Kuppeln und Halbkuppeln aus. Auch der Barockſtil begnügte ſich noch bisweilen mit einfacher Ornamentierung ſeiner Tonnengewölbe; doch bald riß die Deckenmalerei alles mit ſich fort, — vielleicht zum Teil, weil die handfeſten Maler ſie ſchneller und wohlfeiler lieferten, als die Stuckatoren ihr ſehr maſſives und koſtſpieliges Kaſſettenwerk. Es blieb noch immer der vergoldeten Stuckaturen genug übrig in Geſtalt von Einrahmungen aller Art um die Malereien, auch von Fruchtſchnüren an Geſimſen, Archivolten uſw. Oft ſind dieſe Teile das Beſte der ganzen Dekoration. (Feſtons mit beſonderer Beziehung auf die Gärtner und Lebensmittelhändler als Stifter in S. M. dell' Orto zu Rom, Traſtevere.) [a] Es gibt Beiſpiele ſolcher Einrahmungen, in denen die unbewegten architektoniſchen und die bewegten vegetabiliſchen Teile mit einem dritten Beſtandteile zuſammen ein überaus glückliches Ganzes ausmachen; dieſes dritte iſt die Muſchel, ein organiſches Gebilde und doch in feſtem Stoffe, das gleichſam die Mitte einnimmt zwiſchen jenen beiden. Freilich entſteht noch öfter eine bombaſtiſche Fratze als ein ſchönes Ornament. Doch wir kehren zur Gewölbemalerei zurück.

Dieſe drängt ſich auf jede Weiſe ein. Zuerſt in die Kaſſetten, an die Stelle der Roſetten; ſie treibt die Kaſſette nach Kräften zum Bilde auseinander. In den Kirchen Neapels um 1600 ſind die Gewölbe bereits in eine Anzahl meiſt viereckiger Felder geteilt, alle voll hiſtoriſcher und allegoriſcher Darſtellungen. (Geſù Nuovo [b] uſw.; als profanes Gegenſtück: *Vaſaris* Deckengemälde im großen Saale des Pal. Vecchio zu Florenz; [c] alles je naturaliſtiſcher, deſto unleidlicher.) Dann ſchafft ſie ſich bequemere große Kartuſchen von geſchwungenen Umriſſen und füllt dieſe mit ihren Szenen an (Annunziata in Genua). [d] Endlich nimmt ſie das ganze Gewölbe als Continuum in Anſpruch. Auch jetzt noch beſannen ſich die beſſern Künſtler und ſuchten dem großen Vorbilde in der Siſtina (ſ. u. Malerei) [e] jene wunderſame Abſtufung von tragenden, füllenden und krönenden Figuren, von ruhigen Exiſtenz-

bildern und bewegten Szenen abzugewinnen. *Domenichino:* Chor
a von S. Andrea della Valle; als profanes Beiſpiel: Galerie
b des Pal. Farneſe in Rom, von *Annib. Caracci.* Im ganzen
aber ſchlägt Correggios verführeriſches Beiſpiel ſiegreich durch.
Schon hatte man die Kuppeln mit jenen in Unterſicht gegebenen
Glorien, Empyreen und Himmelfahrten anzufüllen ſich gewöhnt;
jetzt erhielten faſt alle Gewölbe der Kirche ſolche Glorien, umrandet von Gruppen ſolcher Figuren, welche auf der Erde, etwa
hinter Baluſtraden, ſtehend gedacht ſind. Der Stil und die illuſionäre Darſtellungsweiſe wird uns bei Anlaß der Malerei beſchäftigen; hier konſtatieren wir nur die große Abtretung, welche ſich
die Architektur gefallen läßt. — Es war ein richtiges Bewußtſein,
das den Pater *Pozzo* dazu antrieb, dieſen Geſtalten und Gruppen
einen neuen idealen Raum zur Einfaſſung und zum Aufenthalte
zu geben, der gleichſam eine Fortſetzung der Architektur der
Kirche iſt: eine möglichſt prächtige Hofhalle, über der man den
Himmel und die ſchwebenden Glorien ſieht. Es gehörte dazu
allerdings ſeine reſolute Meiſterſchaft im perſpektiviſchen Extemporieren von Figuren und Baulichkeiten, ſeine Herrſchaft über die
Nuancen des Tones und die ganze volle Sorgloſigkeit in allen
c höheren Beziehungen. Sein Gewölbe in S. Ignazio zu Rom iſt
d unerreicht geblieben; er ſelber hat in S. Bartolommeo zu Modena Geringeres geleiſtet. Andere Male begnügt er ſich mit der
bloßen perſpektiviſch gemalten Architektur (Scheinkuppel in der
e Badia zu Arezzo; Saal in der Pinakothek zu Bologna u. a. m.;
umſtändliche Anweiſungen in ſeinem Lehrbuche). In der Annun-
f ziata zu Genua ſtellt das Kuppelgemälde von *Benſo* einen höchſt
prächtigen, vielfach geöffneten Rundbau vor, belebt durch die
Himmelfahrt der Maria. Aus der ſpäteſten Zeit des Stiles iſt das
g Gewölbe im Carmine zu Florenz (um 1780, von *Stagi*) eine
nicht zu verachtende Arbeit; man glaubt aus einem tiefen Prachthofe durch drei Öffnungen in den Himmel zu ſchauen.

Eigentlich war das neue Dekorationsſyſtem Pozzos nur die Übertreibung der älteren ſog. Proſpektmalerei (Quadratura) und
ihre einſeitige Übertragung auf die Decke. Ihre Anfänge ſind
frühen Datums: *Melozzo* hatte an einer Wand der Capp. della
h Teſoreria in Loreto den Beſchauer durch gemalte Arkaden in die
Landſchaft hinausblicken laſſen, in der ſich h. Geſchichten abſpielten;
i *Peruzzi* in der Sala delle Colonne im 1. Stocke der Farneſina
die Wände zu einer reichgegliederten Halle geſtaltet, aus der das
Auge ſcheinbar die Ausſicht auf eine Landſchaft genießt (ſ. S. 118d).
Der Grundgedanke dieſer Art Wanddekoration, wie ſie nun das
Seicento zu höchſter Blüte brachte, war die ſcheinbare Durchbrechung
und Erweiterung des Raumes durch eine an Wände und Decke

gemalte perſpektiviſche Architektur, in der aber die Glieder der wirklichen fortklingen: ſchmale, mehr nur andeutende Durchblicke in Hallen, Höfe, Treppenhäuſer, die Decke zu einer hohen Kuppel umgewandelt, die Scheinarchitektur der Wände mit Niſchen, Medaillons u. dgl. belebt; alles in Marmorfarben durchgeführt. Den ſparſam angebrachten Figuren fiel nicht nur die Aufgabe der Belebung und der Vollendung der Illuſion des Raumes zu; ſie beſiegeln auch die maleriſche Geſamtwirkung, indem ihre lebhaften Farben zu dem neutralen Tone des Marmors in glücklichen Kontraſt treten und einen vornehmen Eindruck erzielen helfen. Auch wäre es verfehlt, dieſe Quadraturmalerei ſchlechtweg dem Barockſtile unterzuordnen: dazu ſind ihre Formen zu rein, die Strenge mathematiſcher Projektion, im Gegenſatze zur feſſelloſen Willkür jenes, vorherrſchend, der Zug nach dem Starken und Bewegten, der das Leben des Barock bildet, zu wenig herausgekehrt. — *Girol. Curtis, il Dentone,* aus Bologna (1576—1631) war es, der dieſe Quadraturmalerei neuerdings wieder aufbrachte (im Teatro [a] Farneſe zu Parma); aber erſt ſeine beiden Schüler *Agoſt. Metelli* (1609—60) und *Ang. Mich. Colonna* (1600—87) erhoben ſie in 24jähriger Kompaniearbeit zu höchſter Vollkommenheit, wobei jener die Entwürfe gab und die Architektur ausführte, dieſer Figuren, Statuen, Blumen uſw. hineinmalte. Wir nennen von ihren zahlreichen Arbeiten mehrere Gemächer im herzogl. Palaſte zu [b] Modena, ſowie den Hof und großen Saal (übermalt) im Luſtſchloſſe von Saſſuolo; das Gewölbe von S. Aleſſandro zu [c] Parma, das einen himmliſchen Tempel mit Staffage von h. Figuren darſtellt; den großen Saal im Pal. Spada zu Rom (1635); drei [d] Säle im Erdgeſchoſſe (links) des Pal. Pitti zu Florenz, unter [e] andern mit der Apotheoſe Alexanders d. Gr. (1637—44); die Capp. del Roſario in S. Domenico zu Bologna mit einer Aſſunta in [f] der Kuppel (1656) u. a. m. in Privatpaläſten und Kirchen Bolognas. Unzählig ſind die freilich geringeren Arbeiten ihrer Schüler *Dom. Bruni, Giac. Alboreſi, Fulg. Modena, Bald. Bianchi, Monti* und *Sandrini.* Einen letzten Triumph feiert dieſe Art Dekorationsmalerei in den großen Decken- und Wandbildern *G. B. Tiepolos* (z. B. im Pal. Labia zu Venedig). — Doch wir kehren nach dieſer [g] Abſchweifung wieder zur Dekoration des eigentlichen Barock zurück.

Natürlich konnten ſich die Maler nie ein Genüge tun. Welche Kunſtgriffe erlaubte man ſich bisweilen, um die täuſchende Wirkung auf das äußerſte zu treiben! — Die Maler, trotz ihrer „blühenden Palette", vermochten doch ihren Glorien natürlich nie die Helle des Tageslichtes, geſchweige denn den Glanz des Paradieſes zu geben; man hatte die Fenſter neben der Malerei zur Vergleichung. Es geſchah nun das Mögliche, um ſie zu verſtecken und nur auf

das bemalte Gewölbe, nicht auf die Kirche abwärts wirken zu lassen. *Mansart* in seinem Invalidendome baute zwei Kuppeln übereinander, die obere mit Seitenfenstern, die untere mit einer Öffnung, welche groß genug war, um die Malereien der obern, nicht aber die Fenster sehen zu lassen. Am wunderlichsten half a sich der Baumeister von S. Antonio zu Parma (der jüngere *Bibbiena,* um 1714). Er baute im Langhause zwei Gewölbe übereinander, gab dem obern starkes Seitenlicht und ließ im untern eine Menge barocker Öffnungen, durch welche man nun die himmlischen Personen und Engel an der obern Decke hell beleuchtet erblickt. Als Scherz ließe sich der Gedanke auf ansprechendere Weise verwerten.

Die daneben (hauptsächlich in Venedig und Neapel) immer noch üblichen, mit einem System von Einzelgemälden überzogenen Flachdecken erschienen als ein „überwundener Standpunkt" neben solchen Kühnheiten; der Ton dieser Ölgemälde war schwer und dunkel neben den fröhlichen Farben des Fresko. Als endlich in Venedig *Tiepolo* die Glorienmalerei in Fresko einführte, ging er mit kecker Übertreibung über alles Bekannte hinaus. Eine vortrefflich erhaltene Decke (Urteil Salomonis) und Loggia (biblische Geschichten b an Decke und Wänden) von feiner Wirkung im Pal. Vescovile zu Udine.

Die erstaunlichsten Exzesse beginnen überhaupt erst mit dem 18. Jahrh. In der Absicht, das Raumverhältnis der himmlischen Schwebegruppen recht deutlich zu versinnlichen und den Beschauer von deren Wirklichkeit zu überzeugen, ließ man die Arme, Beine und Gewänder einzelner Figuren über den gegebenen Rahmen hervorragen (auf vorgesetzten ausgeschnittenen Blechstücken). Die Figuren der Kuppelpendentifs z. B. sind seitdem in der Regel mit solchen Auswüchsen behaftet. (Den nähern Figuren gab man bisweilen ein unmerkliches Relief.) Ganz drollig wird aber die Prätension auf Täuschung, wenn einzelne Engelchen und allegorische Personen ganz aus dem Rahmen herausgeschwebt sind und nun, an irgend einem Pilaster weislich festgenietet, ihre blechernen Füße und Flügel über die architektonischen Profile hinausstrecken. Wen dergleichen interessiert, der durchgehe die Kuppelchen der c Nebenschiffe in S. Ambrogio zu Genua, einer der belehrendsten Kirchen im guten wie im schlimmen.

Von dieser Art und Massenhaftigkeit ist die Dekoration, welche „zusammenwirken" soll. Es ist überflüssig, näher zu erörtern, wie hier eines das andere übertönt und aufhebt, wie die einzelnen Teile, jeder von besondern Präzedentien aus, ihrer besondern Entartung entgegeneilen und wie sie einander gegenseitig demoralisieren: die Farbe die bauliche und die plastische Form, und um-

gekehrt. Keines nimmt Rücksicht auf die Maß- und Gradverhältnisse der andern.

Und doch sind Wohlräumigkeit und gedämpftes Oberlicht so mächtige Dinge, daß man in manchen dieser Kirchen mit Vergnügen verweilen kann. Selbst die dekorative Überladung hat ihre gute Seite: sie gibt das Gefühl eines sorglosen Reichtums; man hält sie für lauter Improvisation höchst begabter Menschen, welche sich nur eben diesmal hätten gedankenlos gehen lassen. Die geschichtliche Betrachtung modifiziert freilich dies Vorurteil.

Die übelsten Eigenschaften des Stiles kulminieren allerdings in dem zentralen Prachtstücke der Kirchen: im Hochaltare, und in den Altären überhaupt. Der Wandaltar, zur Zeit der Renaissance so oft ein Kunstwerk hohen Ranges, verarmt hauptsächlich in Rom durch den Gebrauch äußerst kostbarer Steinarten zu einem kolossalen, formlosen Rahmen mit Säulenstellungen. (Kap. Pauls V. [a] in S. M. Maggiore; linkes Querschiff des Laterans usw.) [b] Gegen die Mitte des 17. Jahrh. nimmt er dann die borrominesken Schwingungen des Grundplanes, die Brechungen und Schneckenlinien des Giebels an, die schon an den Fassaden, nur gemäßigter, vorkommen. — Noch schlimmer gebärdet sich der isolierte Altar, welcher, von der Rücksicht auf die Wand entbunden, eine wahre Quintessenz aller übelverstandenen Freiheit enthält. Ohne Oberbau wird er ein ganz formloses Gerüst in Gestalt eines großen Kreissegmentes (Hochaltar von S. Chiara in Neapel); [c] mit einem Oberbau oder Tabernakel, als sog. Altare alla romana, bietet er vollends die abschreckendsten Formen dar. *Berninis* Frechheit stellte mit dem ehernen Tabernakel von St. Peter [d] die Theorie auf: der Altar sei eine Architektur, deren sämtliche Einzelformen in Bewegung geraten. Seine gewundenen und geblümten Säulen[1]), sein geschwungener Baldachin mit den vier Giebelschnecken haben größeres Unheil gestiftet, als die Fassaden Borrominis, welche um Jahrzehnte später, ja vielleicht nur Weiterbildungen des hier zuerst ausgesprochenen Prinzips sind. — Außerhalb Roms wird der Altare alla romana meist als Prachtgehäuse für eine Statue oder Gruppe behandelt. Und hier begegnen wir noch einmal dem *Pozzo*, welcher in der ganzen Altarbaukunst sein Äußerstes geleistet hat. Vier Säulen erschienen ihm viel zu mager; man muß in der Jesuitenkirche zu Venedig sehen, wie er zehn [e] Säulen mit geschwungenen Gebälkstücken zu einer Art von Tempel verband; noch schrecklicher aber ist sein Hochaltar agli Scalzi [f] ebenda. Unter seinen Wandaltären ist der des h. Ignatius im [g]

---

1) Die gewundenen Säulen des frühmittelalterlichen Altarraumes, wovon einige jetzt in der Cappella del Sacramento, entschuldigen ihn nicht. Siehe Raffaels [*] Fresko: die Schenkung Konstantins, sowie die Tapete mit der Heilung des Lahmen.

linken Querschiffe des Gesù in Rom berühmt durch ungemeine Pracht des Stoffes und Vollständigkeit des Schmuckes.

Die Klöster der mächtigern Orden nehmen in dieser Zeit den Charakter einfacher Pracht, vor allem der Großräumigkeit an. Außer den Jesuiten verstanden sich hierauf besonders die Philippiner (Padri dell' oratorio); an großartigen Benediktinerabteien dieser Zeit möchte dagegen Deutschland beträchtlich reicher sein.

Wer würdige, bequem geordnete Räume gern besucht, wird in den Kapitelsälen, Refektorien und Sakristeien dieser Klöster sein Genüge finden; das eichene, oft geschnitzte Getäfel der untern Teile der Wand, die hoch angebrachten Fenster, die Stuckaturen und die bisweilen wertvollen, oft brillanten Fresken der gewölbten Decke und des obern Teiles der Mauern geben den Eindruck eines Ganzen, welches in dieser Einfachheit, Fülle und Gleichartigkeit nur einer wohlgesicherten Korporation (und zwar nur einer geistlichen) angehören kann. Die Korridore sind gewaltig hoch und breit, die Treppen geben oft denjenigen der größten Paläste nichts a nach. (Eine der schönsten diejenige des *Longhena* in S. Giorgio Maggiore zu Venedig, 1644.) — Die Hallen der Höfe unterliegen, wie der meiste Hallenbau dieser Zeit, einer öden, interesselosen Pfeilerbildung; auch zeigt ihre übergroße Einfachheit, daß ihnen lange nicht mehr derjenige Wert beigelegt wird, wie zur Zeit der Renaissance. Indessen gibt es einzelne höchst glänzende Ausnahmen; und zwar sind es die wenigen Fälle, da der Barockstil sich entschloß, Bogen auf Säulen zu setzen. Im Einklange mit den übrigen Dimensionen wurden die Bogen groß und weit, mußten daher auf je zwei mit einem Gebälkstücke verbundene Säulen zu ruhen kommen (S. 354 c). Wir fanden diese Hallenform bereits in dem herrlichen Universitätsgebäude zu Genua (S. 332 f);
b ein anderes Beispiel, ebenfalls ein früheres Jesuitenkollegium, ist
c der Hof der Brera in Mailand (1651), einer der mächtigsten des ganzen Stiles, von *Ricchini;* mit der Doppeltreppe und den zahlreichen Denkmälern des untern und des obern Portikus einer der ersten großartig südlichen Baueindrücke, die den vom Norden Kommenden erwarten.

An den Palästen dieser Zeit ist, was zunächst die Fassaden anbelangt, das Gute nicht neu und das Neue nicht gut. Die bessern von denjenigen, welche nur die Traditionen aus der Zeit des Sansovino, Vignola, Alessi und Palladio wiederholen, sind zum Teil schon bei Anlaß dieser ihrer Vorbilder genannt worden.

Im allgemeinen haben diejenigen ohne Pilasterbekleidung das Übergewicht; bei der bedeutenden Größe und Höhe der Gebäude

war es aus ökonomischen und baulichen Gründen geraten, darauf zu verzichten. Auch waren die Pilasterordnungen nicht leicht in Einklang zu bringen mit den Fenstern der kleinen Zwischenstockwerke (Mezzaninen), die zur Zeit der Renaissance entweder halb verhehlt, d. h. in die Friese verwiesen, oder doch ganz anspruchslos angebracht wurden, jetzt dagegen sich einer gewissen Größe und Ausschmückung erfreuen sollten, so daß das Mezzanin ein eigenes Stockwerk wird. Paläste mit einer Ordnung, wie die Nachfolger Palladios sie entwarfen, paßten z. B. für die pompliebenden römischen Fürstenfamilien nicht mehr. Die unschöne und leblose Einrahmung der Mauerteile in Felder, welche seit dem 17. Jahrh. häufig vorkommt, soll eine Art von Ersatz bieten, da einmal das Auge die vertikale Gliederung nicht gerne völlig entbehrt. Das Detail unterliegt teils einer reich barocken, teils einer wüsten und rohen, mißverständlich von der Rustika abstrahierten Bildung; auch wo es verhältnismäßig rein bleibt, sieht man ihm die Teilnahmlosigkeit an, womit es, bloß um seine Stelle zu markieren, gebildet wurde. An den Kranzgesimsen tritt, während man vor demjenigen des Pal. Farnese in Rom (S. 315 k) noch immer die größte Verehrung zu empfinden vorgab, eine erstaunliche Willkür zutage, indem jeder Meister neu sein wollte. — Eine wirkliche Neuerung waren, beiläufig gesagt, die großen Portale; die Zeit des Reitens begann der Zeit des Fahrens Platz zu machen. Bisweilen bildet ein solches Portal, zusammen mit dem darüber vortretenden Balkon, ein Ganzes von üppigster Kraft; Hermen, Wappen, Fruchtschnüre usw. werden mit den baulichen Formen zu einer bewegten, höchst wirksamen Gruppe verschmolzen. — Der einzig mögliche Wert der Gebäude liegt natürlich nur in den Proportionen. a

Giacomo della Porta tut, wie im Kirchenbaue, so auch in der Profanarchitektur die entscheidenden Schritte, um dem Palaste die Massigkeit und Bewegung der Komposition zu geben. Noch knapp und gemessen an Pal. Paluzzi; dann aber werden die Formen voller und in die Proportionen kommt jene Spannung, die dem Barock eigen (Pal. Serlupi, Pal. Maffei, Muti, Ruggieri, Mattei u. a. m.). Die beste römische Fassade dieser Zeit ist die des Pal. Sciarra von *Flaminio Ponzio* (um 1600, das Portal von *Ant. Labacco*) vermöge der einfachen, aber nachdrücklichen Detailbildung und der reinen Verhältnisse der Fenster zur Mauermasse, sowie der Stockwerke unter sich. Durch großartige Behandlung des Mittelbaues in drei Ordnungen zeichnet sich Pal. Barberini aus (von *Maderna* und *Bernini*, beg. 1624). Die Fassade des Quirinals (von *Ponzio*, 1574) zeigt wenigstens eine noble Verteilung der Fenster. *Domenico Fontana* ist gerade in dieser Be- b c d e f g

ziehung niemals recht glücklich; ſeine Fenſter ſtehen entweder zu
eng oder ſie haben einen kleinlichen Schmuck, der zu den unge-
a heuern Faſſaden in keiner Beziehung ſteht. (Pal. des Laterans
b in Rom, 1586; Muſeum, 1615, und Pal. Reale in Neapel,
1600.) Sein Wert liegt in den Dispoſitionen.

Die meiſten übrigen römiſchen Paläſte dieſer Zeit ſind als große
Herbergen des hohen Adels und ſeiner obern und niedern Diener-
ſchaft erbaut; Zahl und Ausdehnung der Stockwerke ſind Sache
der Konvenienz, und damit auch die Kompoſition im großen. Die
eine Faſſade iſt beſſer als die andere, allein keine mehr eine freie
künſtleriſche Schöpfung, obwohl die Größe des Maßſtabes und die
Solidität des Baues immer einen gewiſſen Phantaſieeindruck her-
vorbringen. Auch der Villa bemächtigt ſich das Barock. In cha-
rakteriſtiſcher Weiſe wird Vorder- und Rückſeite in Gegenſatz
gebracht: nach vorn ſtreng ablehnende Haltung, hinten, wo man
unter ſich iſt, der üppigſte Reichtum in rückhaltloſer Entfaltung
(Villa Medici, Doria-Pamfili, Borgheſe u. a. m.).

Die Höfe der Paläſte werden jetzt häufiger geſchloſſen, als mit
Hallen verſehen, und haben dann eine ähnliche Architektur wie die
der Faſſade; oder ihre Hallen zeigen einen nicht bloß ſchlichten,
ſondern gleichgültigen Pfeilerbau. Wo aber Säulenhöfe verlangt
werden, kommt es gerade wie in jenen Jeſuitenkollegien (S. 368) zu
einzelnen leichten, prächtigen Bogenhallen auf gekuppelten Säulen.
c So im Pal. Borgheſe zu Rom (1590 von *Mart. Lunghi d. ä.*); zu
d Turin im Palaſte der Fürſtin Pozzo della Ciſterna, Via S.
e Filippo; in einem andern, Via S. Francesco, offenbar eine Nach-
ahmung vom Hofe des ehemaligen Palaſtes Sauli zu Genua; der
f Hof der Turiner Univerſität eine mächtige Doppelhalle mit ein-
fachen Säulen. Oft erhält in den Höfen des Barockſtils wenigſtens die
g eine Seite eine hohe, gewaltige Loggia; ſo im Pal. Mattei zu Rom
h (von *Maderna*). Der große Hof des Quirinals (von *Maſcherino*)
wirkt ganz impoſant durch die einfache, durchgehende Pfeilerhalle,
welche an einer Seite ſich zu einer offenen Loggia ſteigert. Wo
der Zweck des Gebäudes einfache Säulen mit Bogen rechtfertigte,
entſtand auch wohl noch eine Halle im Sinne der frühern Re-
i naiſſance, wie der große Hof im Oſpedale Maggiore zu Mai-
land (nach 1624 von *Ricchini,* mit Benutzung Bramanteſcher An-
fänge, ſ. S. 152 d).

Im ganzen hat überhaupt Oberitalien verhältnismäßig weit
mehr ausgezeichnete Hallenhöfe dieſes Stiles aufzuweiſen als
Toskana und Rom, von Neapel nicht zu ſprechen. (Häufig ſind
freilich darin Säulen der Frührenaiſſance ſamt ihren Kapitälen
neu verwandt.) Einiges Wichtige aus Turin wurde ſoeben angeführt;
die ganze Stadt iſt reich an trefflichen Löſungen der Aufgabe. —

In der Oberſtadt von Bergamo kann man hier und da durch einen Hallenhof einen bezaubernden Durchblick auf das Gebirge [a] oder die lombardiſche Ebene genießen. — Brescia iſt an ſchönen Höfen vorzüglich reich und hat in ſeinem Liceo (ehemals Pal. [b] Margnani) eines der pomphafteſten Veſtibüle. — Cremona beſitzt in ſeinem Pal. Dati (um 1580, jetzt Teil des ſtädtiſchen Hoſpitals) [c] eine der anmutigſten Hofanlagen des ganzen Stiles. — Modena weiſt in dem S. 335 c ſchon zitierten großartigen Hofe des Pal. [d] Reale (früher Ducale) eine der beſten Nachwirkungen von Palladios Prinzipien auf. — In den ſpätern Palaſthöfen von Bologna [e] finden ſich, was Anordnung im allgemeinen, Lichteinfall, Effekt betrifft, ſelbſt bei nur mittlerem Bauaufwande manche ſehr glückliche Ideen verwirklicht.

Die Kombination zwiſchen Veſtibül und Hallenhof erfolgt in allen denkbaren Weiſen; jenes iſt bisweilen ein getrennter (ſogar ovaler) Vorbau, oft aber geht es als mächtige offene Halle in die Hofhalle über.

Bei dem ſo großen perſpektiviſchen Raffinement des Barockſtils konnte ganz beſonders die Hauptachſe der Höfe in dieſer Beziehung nicht leer ausgehen. Der Durchblick vom Portale her ſollte jenſeits des Hofes womöglich nicht nur auf einen bedeutenden Gegenſtand, etwa Brunnen mit Statuen, ſondern auf eine Architektur auslaufen, die wenigſtens ſcheinbar in weite Tiefe hineinführte. Auch wo die Hinterwand des Hofes nur eine ſchlichte Mauer iſt, wird irgendwie für ein ſolches Schauſtück geſorgt, und wenn man es auch nur hinmalen müßte. Wo ein hinterer Durchgang iſt, wird er mit großartigen Formen umgeben und auf dieſe Weiſe irgend eine bedeutende Erwartung geweckt. Der Hof der Conſulta [f] beim Quirinal (1739, von *Fuga*) gibt, vom vordern Portale aus geſehen, ein ſolches Scheinbild, dem das Ganze des Hofes gar nicht entſpricht. Im Pal. Spada ebenda hat *Borromini* von der linken [g] Seite des Hofes aus nach einem Nebenhofe einen Säulengang angelegt, deſſen wahre Länge das Auge nicht gleich errät (1632).

In Turin, Via Lagrange Nr. 30, ſieht man vom Straßenportale [h] in den Hof, im Hintergrunde unter der Portalhalle die doppelarmige Treppe, darunter den Zugang zum tieferliegenden zweiten Hofe. — Ein kleines Beiſpiel von perſpektiviſchem Durchblicke: Pal. Sonnaz, Via delle Finanze. Im Pal. Davolo, Via delle [i] Orfane, dreiarmige reich dekorierte Treppe mit obern Vorſälen.

Der Stolz der damaligen Paläſte ſind eben vorzugsweiſe die Treppen. Wer irgend die Mittel aufwenden kann, verlangt breite, niedrige Stufen, bequeme Abſätze, ſteinerne (ſelten eiſerne) Baluſtraden und eine reiche gewölbte Decke. Als das Ideal der

a Treppenbaukunst galt *Berninis* Scala regia im Vatikan (1661) mit ihren ionischen Säulenreihen und ihrer kunstreich versteckten Verengerung. Man wird in der Tat zugeben müssen, daß auf einem so geringen Raume nichts Imposanteres denkbar ist. Allein diese Anlage konnte natürlich nicht als durchgehendes Vorbild dienen. Fürsten, Vornehme und geistliche Korporationen errichteten nun, wenn der Aufwand keine Einschränkung erlitt, für die Treppen große eigene Gebäude, mit einem Aufstiege in der Mitte und zwei rückwärts gewandten auf beiden Seiten; die Bekleidung der Wandflächen und des (meist den Fresken und Stukkaturen überlassenen) Gewölbes mußte dann dem Stile des Ganzen gemäß sein. — Aus
b dem Anfange des 17. Jahrh.: Haupttreppe im Pal. Farnese zu Parma mit achteckiger Kuppel; — aus dem 18. Jahrh.: die be-
c rühmte große Treppe des Schlosses von Caserta, von *Vanvitelli*; — dann etwa die Paläste einer der damaligen Nepotenfamilien,
d der Corsini zu Rom (von *Fuga*) und zu Florenz; — in Mai-
e land: Pal. Litta; — in Cremona: der S. 371 c erwähnte Pal.
f Dati, jetzt Hospital, mit einem beinahe verwirrenden System von Aufstiegen usw.

Häufiger enthält das Treppenhaus, zumal wenn es auch noch obern Stockwerken dienen soll, nur einen Aufstieg, der mit gewaltig breiten, niedrigen Stufen den Wänden folgt, entweder nur auf zwei, oder auf drei oder allen vier Seiten, wobei in der Mitte
g ein offener Raum übrig bleibt. Für letzteres ist Pal. Altieri zu Rom ein namhaftes Beispiel (um 1674 von *Ant. de Rossi*) und aus
h späterer, klassizistischer Zeit ganz besonders Pal. Braschi (1780 von *Cos. Moretti* erbaut). — Für die Aufstiege bloß auf zwei Seiten (vorwärts und rückwärts) aber bietet Italien eine wahre Auswahl von schönen, und zwar auch von einfach schönen Lösungen der
i Aufgabe: ich erwähne statt aller mit Vorliebe den Pal. Zucchini in Bologna (unmittelbar hinter Albergo d'Italia, Via Galliera 6), der sich schon durch seine geistvolle Hofanlage auszeichnet; das Treppenhaus mit seiner zum Teil erst ganz späten, aber im schönsten Verhältnisse durchgeführten Dekoration, ist zugleich eines von den in Bologna nicht seltenen, da eine ovale Öffnung im Gewölbe die hellbeleuchtete, mit einem Freskobilde versehene Decke
k eines obern Raumes sehen läßt. (Ähnliche z. B. im Pal. Fioresi usw.) Wiederum eines jener Mittel, wodurch der Barockstil die Voraussetzung einer viel größern Ausdehnung und Pracht zu erwecken weiß, als wirklich vorhanden ist.

l Endlich ist die Treppe des Pal. Lancellotti in Velletri (von *Mart. Lunghi d. ä.*) schon um der Aussicht willen, die von ihren Bogenhallen eingefaßt wird, einzig auf Erden.

Außer diesen Anlagen lebt auch der Typus fort, den man

den genueſiſchen nennen darf: zwei ſymmetriſch divergierende Treppen auf beiden Seiten des Veſtibüls, die ſich oben in irgend einer Weiſe wieder nähern oder vereinigen. Geniales Prachtſtück von feſtlichem Anblicke: die Doppeltreppe des Pal. Madama auf Piazza di Caſtello zu Turin, von *Juvara* 1718 erbaut. Dann die ſchon erwähnten Treppen der Univerſität in Genua, der Brera in Mailand uſw. a b c

Eine ganz beſondere Betrachtung neben dieſem allen verlangt dann *Longhenas* S. 368 a erwähnte, in der Anlage vollendet ſchöne Treppe in S. Giorgio Maggiore in Venedig (1644). Die ovale Doppeltreppe im Pal. Bacioccchi zu Bologna bleibt ein bloßes Kurioſum. d e

Die Gemächer und Säle des Innern zeigen zweierlei Geſtalt. Die frühere (etwa 1580—1650 herrſchende) hat folgende Elemente: eine flache, geſchnitzte oder mit Ornamenten (zweifarbig, mit etwas Gold) bemalte Sparrendecke; unterhalb derſelben ein breiter Fries mit Hiſtorien oder Landſchaften in Fresko; über dem Kamine ein größeres Freskobild; der Reſt der Wand entweder vertäfelt oder (ehemals) mit Tapeten, etwa gepreßten Ledertapeten, bezogen. Die ſpätere Geſtalt zeigt Säle mit verſchalten Gewölben, an welche die Fresken verlegt werden, die Wand entweder ganz mit Tapeten bedeckt oder auch mit großen Perſpektiven bemalt. — In den Paläſten von Bologna herrſcht der erſtere Typus vor; in denjenigen von Genua miſchen ſich beide Gattungen. In Rom enthält z. B. Pal. Coſtaguti ausgezeichnete Beiſpiele beider, Pal. Farneſe aber außer dem großen Saale (S. 233 e) die berühmte Galleria des *Annibale Caracci,* die eines der wenigen ganz architektoniſch und maleriſch durchgeführten Prachtinterieurs dieſer Zeit iſt. f

Phantaſiereiche Prachtſäle wird man durchſchnittlich eher in den Villen zu ſuchen haben, wo das doppelte Licht (von vorn und von der Rückſeite) benutzt wurde, und wo das Erdgeſchoß nicht durch die Einfahrten in Anſpruch genommen war. In dem Caſino der Villa Borgheſe (von *Vaſanzio*) kommt noch ein Luxus der Inkruſtation hinzu, welcher dem hintern Saale einen wahrhaft einzigen Stoffwert gibt. (Die Verwendung der Steine beſonnener und geſchmackvoller als in irgend einer Kirche. Der Bau übrigens typiſch für den Barockſtil: ſein Vergleich mit der Farneſina zeigt einerſeits die Durchgliederung des Baukörpers zu höchſter Vollkommenheit, andrerſeits eine ſtoffliche Gebundenheit, die den Eindruck macht, als ob es in den Gelenken fehle.) g

Das Prachtſtück der Paläſte war jetzt nicht der große, mittlere, quadratiſche, ſondern ein ſchmaler länglicher Saal, etwa mit Säulenſtellungen und bemaltem Gewölbe, la Galleria genannt. Sehr

a stattlich im Pal. Reale zu Genua, im Pal. Doria zu Rom und
b im Pal. Colonna ebenda (von *Antonio del Grande*).

❖❖❖

Von eigentlichem **Rokoko** findet man in Italien nicht eben viele Proben, da die plastische Durchführung der Wanddekoration, wo sie versucht wurde, zu viele inländische Vorbilder fand; doch ist
c der berühmte Saal des Pal. Serra in Genua (Via Garibaldi Nr. 12, von dem Franzosen *de Wailly*) auch nach Versailles noch sehr sehenswert als eine der schönsten und ernsthaftesten Schöpfungen dieses Stiles, schon mit einem Anfluge des wiedererwachenden Klassizismus. — Hierher gehören auch die Prachtsäle des Palastes
d der Società Filarmonica (Piazza San Carlo) in Turin.

Die Gesimse machen nicht selten einen phantastischen Übergang zu den gemalten Gewölben, durch barocke Steigerung, Schwingung und Unterbrechung; die Stuckfiguren, die aus ihrem Laubwerke hervorkommen, werden schon in die am Gewölbe gemalte Handlung gleichsam mit hineingezogen. Weit das Bedeutendste dieser Art sind die von *Pietro da Cortona* um 1640 ange-
e gebenen Gesimse in den von ihm gemalten Sälen des Pal. Pitti zu Florenz. Wenn diese ganze Dekorationsweise ein Irrtum ist, so wird wohl nie ein Künstler mit größerer Sicherheit geirrt haben. Andere Rahmen, als diese Gesimse darbieten, lassen sich zu diesen Malereien gar nicht ersinnen.

Wie die damalige Baugesinnung im großen zu rechnen gewohnt war, zeigt sich besonders an einigen Bauten in Rom, wie sie außerhalb Italiens und vollends in unserm Jahrhundert kaum denkbar wären. Die Architekten mögen sich z. B. fragen, in welcher Form
f gegenwärtig eine große Treppe von Trinità de' Monti nach dem spanischen Platze hinab angelegt werden, und ob man es wohl wagen würde, Rampen und Absätze anders als in rechten Winkeln aneinander zu setzen! *Specchi* und *De Santis* (1721 bis 1725), die Erbauer der Treppe, wechselten beneidenswert leichtsinnig mit Rampen und Absätzen der verschiedensten Grade und Formen und sparten die interessantern Partien, nämlich die Terrassen, für die obern Stockwerke[1]). Sie fanden eine Vor-
g arbeit in der 1707 erbauten Ripetta, die vielleicht praktischer, aber nicht leicht malerischer hätte angelegt werden können[2]). —
h Wiederum eine ganz einzige Aufgabe gewährte die Fontana di
i Trevi (1735—62). Einst hatten *Domenico Fontana* die Acqua Felice (1584—87) bei den Diokletiansthermen, *Giovanni Fontana*

1) Auf diese Weise ließ sich auch am ehesten die bedeutend schiefe Richtung der Treppe (aufwärts nach links) verdecken.

2) Gegenwärtig durch die neue Brückenanlage gedeckt.

die Acqua Paolina (1612) aus geiſtlos dekorierten koloſſalen Wänden mit Niſchen hervorſtrömen laſſen und dem Waſſer erhöhte Becken gegeben. *Niccolò Salvi* dagegen erſetzte das Architektoniſche durch das Maleriſche: um das Waſſer in allen möglichen Funktionen und Strömungsarten und doch überall mächtig (nicht in kleinlichen Künſten) zu zeigen, ließ er es aus einer Gruppe von Felſen entſpringen und legte das Becken in die Tiefe, als einen See. Die Skulpturen und die das Ganze abſchließende Palaſtfaſſade ſind wohl bloße Dekorationen; letztere aber (mit dem triumphbogenartigen Vortreten ihres Mittelbaues, wodurch Neptun als Sieger verherrlicht wird) gibt doch dem Ganzen eine Haltung und Bedeutung, wie ſie jenen beiden andern Brunnen fehlt.

Die Brunnen auf öffentlichen Plätzen und in Gärten (ſ. unten) haben meiſt ſehr barocke und ſchwere Schalen (*Berninis* Barcaccia auf dem ſpaniſchen Platze, uſw.). Doch gibt es einige, in denen die einfache Architektur mit dem ſpringenden und ablaufenden Waſſer ein vortreffliches Ganzes ausmacht; ſo die beiden unvergleichlichen Fontänen vor St. Peter (von *Maderna*), diejenigen im vordern großen Hofe des Vatikans, im Hofe des Palaſtes von Monte Giordano uſw. Von ſolchen, deren Hauptwert auf plaſtiſchen Zutaten beruht, wird bei Anlaß der Skulptur die Rede ſein.

Daß in dieſer pompliebenden Zeit auch die freiſtehenden Pforten aller Art, vom Tore der Reſidenzſtadt bis zur Gartentüre, mit beſonderm Schwunge behandelt wurden, kann nicht wundernehmen. Das Barock betrachtete die Portoni als eine Aufgabe, in der ſich jeder mächtig und womöglich neu zu zeigen habe, und es gibt ganze Sammlungen davon im Stiche. Natürlich wirkte beſonders *Michelangelo* mit ſeiner Porta Pia (S. 316 a) nach. Von dem wirklich Ausgeführten iſt bei Stadterweiterungen uſw. manches demoliert worden. Von dem Erhaltenen nennen wir beiſpielsweiſe die Tore von Ancona (Porta Pia, Arco Clementino, Tor des Lazaretts uſw.), an denen die Abſicht des Staunenmachens ſo deutlich in den Vordergrund tritt. In ſeiner vollen Genialität aber mag man den Barockſtil kennen lernen etwa am Arco del Meloncello (bei Bologna, vor Porta Saragozza, von *Bibbiena*), mit dem der Bogengang, der zur Madonna di San Luca führt, die Landſtraße überſchreitet. Der Architekt möge ſich fragen, ob hier beſſer zu helfen geweſen wäre? Reinere Detailformen vorzubringen, wäre freilich nicht ſchwer.

Von eigentlichen Triumphbogen iſt beachtenswert der Arco San Gallo (vor dem gleichnamigen Tore zu Florenz), unter Maria Thereſia 1745 errichtet.

Endlich ein Vorzug, wonach die beſſern Baumeiſter aller Zeiten geſtrebt haben, der aber damals beſonders häufig erreicht wurde.

Schon abgeſehen von den perſpektiviſchen Reizmitteln am Gebäude ſelbſt iſt nämlich anzuerkennen, daß der Barockſtil ſehr auf eine gute Wahl des Bauplatzes achtete. In tauſend Fällen mußte man natürlich vorlieb nehmen mit dem Raume, auf dem eine frühere Kirche, ein früherer Palaſt wohl oder übel geſtanden hatte. Wo aber die Möglichkeit gegeben war, da wurden auch bedeutende Opfer nicht geſcheut, um ein Gebäude ſo zu ſtellen, daß es ſich gut ausnahm. Man wird z. B. in Rom bemerken, wie oft die Kirchen den Schluß und Proſpekt einer Straße bilden; wie a vorſichtig die Jeſuiten den Platz vor S. Ignazio ſo arrangiert haben, daß er ihrer Faſſade zuträglich war; wie vieles geſchehen b mußte, um der Chorſeite von S. M. Maggiore die Wirkung zu ſichern, die ſie jetzt (wahrlich nicht Stiles halber) ausübt; wie ge- c ſchickt die Ripetta (1707) zu der ſchon früher vorhandenen Fronte von S. Girolamo hinzugeordnet iſt u. dgl. m. Auch in dem engen Neapel hat man um jeden Preis den wichtigern Kirchen freie Vorplätze geſchaffen, ja ſelbſt in Genua. Der Hochbau wird ſelbſt bei geringen Kirchen da angewendet, wo man damit einen bedeutenden Anblick hervorbringen, einen Stadtteil beherrſchen konnte. Wie ſchmerzlich würde das Auge z. B. in Florenz S. d Frediano, in Siena Mad. di Provenzano vermiſſen, die doch vermöge ihres Stiles keine beſondere Teilnahme erwecken. In e Venedig hat ſchon *Palladio* ſein ſchönes Inſelkloſter S. Giorgio Maggiore ſo gewendet, wie es der Piazzetta am beſten als f Schlußdekoration dienen mußte. Vollends ſind die Dogana di g Mare (1682) und die Kirche della Salute (1631) mit aller möglichen perſpektiviſchen Abſicht gerade ſo und nicht anders geſtaltet und geſtellt worden. *Longhena,* der die Salute baute, wußte ohne Zweifel, wie ſinnwidrig die kleinere Kuppel hinter der größern ſei, aber er ſchuf mit Willen die prächtige Dekoration; außer den beiden Kuppeln noch zwei Türme; unten ringsum Fronten, die teils von S. Giorgio, teils von den Zitelle (S. 341 a) geborgt ſind; überragt von ungeheuren Voluten und bevölkert von mehr als 100 Statuen. Wie ſich der ſo vielgebrochene Umgang des Achtecks im Innern ausnehmen würde, kümmerte den Erbauer offenbar wenig. (Das Achteck ſelbſt iſt innen ganz nach S. Giorgio ſtiliſiert; dahinter folgt außer dem zweiten Kuppelraume noch ein Chor.) Und wie grundſchlecht die ganze Dekoration von hinten, von der Giudecca aus ſich präſentieren müſſe, war ihm vollends gleichgültig.

⁂

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts werden zuerſt Anläufe, dann ernſtliche Verſuche zur Erneuerung des echten Klaſſizismus gemacht. Es ſind für Italien weniger die Stuart-

ſchen Abbildungen der Altertümer von Athen, als vielmehr neue ernſtliche Studien der römiſchen Ruinen, die im Zuſammenhange mit andern Bewegungen des italieniſchen Geiſtes den Ausſchlag geben. Ganz ſpeziell war das Detail des Barockſtils dermaßen ausgelebt, daß der erſte Anſtoß ihm ein Ende machen mußte; ſchon etwa ſeit 1730 hatte man lieber ganz matte, leere Formen gebildet, als jenen koloſſalen Schwulſt wiederholt, zu dem ſeit Pozzo und den Bibbiena niemand mehr die erforderliche Leidenſchaft und Phantaſterei beſaß. Der Kultus Palladios in Oberitalien (S. 342 oben) kam der neuen Regung nicht wenig zu Hilfe.

Bisweilen zeigt ſich dieſes Neue in wunderlicher Zwittergeſtalt. Die Kirche und der Vorplatz des Priorato di Malta in Rom a (1765) geben vollſtändig denjenigen Haarbeutelſtil wieder, den man um 1770 in Frankreich „à la grecque" nannte, — ein Werk desſelben *Piraneſi,* der um die genaue Kenntnis des echten römiſchen Details ſich ſo große Verdienſte erwarb. — Der größte italieniſche Baumeiſter dieſer Zeit iſt wohl *Michelangelo Simonetti,* welcher unter Pius VI. im Vatikan u. a. die Sala delle Muſe, Sala b Rotonda und Sala a Croce Greca nebſt der herrlichen Doppel- c treppe errichtete; edle und für Aufſtellung von Antiken auf immer klaſſiſche Räume, welche die Stimmung des Beſchauers leiſe und doch mächtig ſteigern. (Eine nicht unwürdige Nachfolge aus dem 19. Jahrhundert iſt der Braccio Nuovo von *Raffaello Sterni* d 1821.) — Der Familie Pius' VI. baute *Morelli* den Pal. Braschi, e 1780, der die Kompoſitionsweiſe der vorigen Periode merkwürdig in klaſſiſches Detail überſetzt zeigt, vorzüglich aber durch ſeine prächtige Treppe berühmt iſt (S. 372 h).

Außerhalb Roms iſt nicht eben vieles von dieſem Stile vorhanden, oder das Beſſere iſt dem Verfaſſer entgangen. In Bologna wird man mit Vergnügen den Pal. Ercolani beſuchen, f der zwar ſeine Galerie eingebüßt, aber *Venturolis* herrliches großes Treppenhaus mit Pfeilerhallen oben ringsum beibehalten hat. In Genua iſt die jetzige Fronte des Dogenpalaſtes, ein g ſchönes Werk des Teſſiners *Simone Cantoni,* zu erwähnen; der Saal des erſten Stockwerkes entſpricht freilich ſeinem Ruhme nicht ganz.

Seit 1796 wurde Italien in Weltſchickſale hineingezogen, die ſeinen Wohlſtand vorläufig vernichteten und einen ſtarken Riß in ſeine Geſchichte machten. Wir verſagen uns die Schilderung ſeiner Kunſt im folgenden Jahrhundert.

⁂

Im 17. Jahrh. bildete ſich der **italieniſche Gartenſtil** zu ſeiner höchſten Blüte aus, dem wir hier als weſentlicher Ergänzung zur modernen Architektur eine beſondere Betrachtung ſchuldig ſind.

(Der Verfaſſer erſucht um Nachſicht wegen ſeiner mangelhaften Kenntnis des Gegenſtandes.)

Die Anfänge dieſes Stiles ſind unbekannt. Man lieſt wohl von einzelnen prächtigen Anlagen aus dem 15. Jahrh., und die Hintergründe damaliger Malereien (*Benozzo Gozzoli* im Campo Santo zu Piſa uſw.) geben auch eine Art Phantaſiebild; allein keine dieſer Anlagen iſt irgend kenntlich erhalten.

Im 16. Jahrh. gab *Bramantes* Entwurf zu dem großen vati-
a kaniſchen Hofe (S. 277 d) eine bedeutende Anregung zu künſtleriſcher Behandlung der Gärten, beſonders durch die Doppeltreppe mit Grotten, deren Stelle jetzt die Bibliothek und der Braccio
b Nuovo einnehmen. Der große Garten hinter dem Vatikan rührt auch noch aus dem 16. Jahrh. her und gibt wenigſtens einen Begriff von den Hauptprinzipien der ſpätern Gartenkunſt: Anlage in architektoniſchen Linien, die mit den Gebäuden in Harmonie ſtehen; ein tiefliegender, windgeſchützter Prunkgarten mit figurierten Blumenbeeten und Fontänen; umgeben von hochliegenden Terraſſen (als ſtiliſierter Ausdruck des Abhanges mit immergrüner Vegetation, beſonders Eichen). Von Bramantes Schöpfung ſtark beeinflußt erſcheint Hof und Gartenanlage an *Sengas* Villa Imperiale (1526, ſ. S. 291 h), noch in ihrer jetzigen Verwahrloſung von bedeutendem Eindruck.

Das reichſte, durch Naturvorzüge ewig unerreichbare Beiſpiel eines Prachtgartens bietet dann die ſchon 1549 angelegte Villa
c d'Eſte in Tivoli. Der ſteile Abhang und die vom Gewaltigen bis ins Niedliche unter allen Formen benutzte Waſſermaſſe des Anio waren Elemente, die anderswo ſich nicht wieder ſo zuſammenfanden. Das zugrunde liegende Gefühl iſt übrigens noch ganz das phantaſtiſche des 16. Jahrh., das ſteile Abſätze und den Abſchluß der Perſpektive durch wunderliche Gebäude und Skulpturen liebte. Als kleinere Anlage aus nicht viel ſpäterer Zeit iſt der ſchöne Gar-
d ten des Pal. Colonna in Rom zu nennen. Die drei bedeutendſten römiſchen Gartenanlagen des 16. Jahrh. ſind freilich untergegangen (bei Villa Madama, bei Vigna di Papa Giulio und die Orti Farneſiani, ſ. S. 320 e), ſo daß ein Durchſchnittsurteil kaum zu geben iſt.

e In Genua iſt der Garten des Pal. Doria eine ziemlich alte Anlage (ſeit 1529); die Treppen zum Teil mit Bogenhallen bedeckt; die Geſtalt der Hauptfontäne (mit der Statue des Andrea Doria als Neptun) vielleicht der älteſte erhaltene Typus dieſer Art.

f In Florenz entſtand der Garten Boboli unter Leitung des Bildhauers *Tribolo* und ſpäter des Architekten *Buontalenti* ſchon zur Zeit Coſimos I. Die Waſſerarmut des Hügels, die nur wenige Fontänen und ein Becken in der Tiefe geſtattete, wird vergütet durch die Schönheit der Ausſicht; das Motiv des Zirkus an der Stelle des Prunkgartens, mit der Umgebung von Eichenterraſſen,

iſt großartig und glücklich als Fortſetzung der Seitenflügel des Hofes ins Freie gedacht; zu den hintern, tiefliegenden Teilen mit *Gian Bologna*s Inſel führt jene ſteile Cypreſſenallee, die als ſolche kaum mehr ihresgleichen hat, während es anderwärts viel ſchönere einzelne Cypreſſen gibt. Sie iſt ein wahrhaft architektoniſcher Gedanke.

Prachtgärten wurden eine mediceiſche Leidenſchaft, und der ſchon genannte *Buontalenti* legte für Coſimo und Francesco deren mehrere an, darunter den berühmten von Pratolino (moderniſiert) [a] und *Tribolo*s noch jetzt bedeutende Villa di Caſtello. Die ganze Gattung blieb, beiläufig geſagt, fortwährend ein Zweig [b] der Baukunſt und eine Sache der Architekten, denen ſie auch von Rechtswegen gehörte. (Wenn auch Ludwig XIV. ſeinen beſonderen Gartenmeiſter *Le Nôtre* hatte, ſo ſind doch deſſen Anlagen ſo architektoniſch, als irgend welche jener Zeit; in Rom legte dieſer die inzwiſchen verſchwundene Villa Ludoviſi an.) [c]

Vom Ende des 16. Jahrh. an bildet ſich das Syſtem der italieniſchen Gartenkunſt vollſtändig aus. Das Barock fügt ſich in ſeinen Anlagen nicht dem Terrain, ſondern unterwirft es ſich, ſucht ihm um jeden Preis eine einheitliche Anlage abzugewinnen. Alles Einzelne wird nach ſeiner Stellung zum Ganzen geſtimmt, auf ſeine Wirkung zum Ganzen berechnet: daher durchgehende Hauptmotive, herrſchende Proſpekte. Das Bunte und Kleinliche verſchwindet oder wird verſteckt und dann oft in großer Maſſe angewendet: die Waſſerorgeln, Windſtöße, Vexierſtrahlen und was ſonſt von dieſer Art die Beſitzer glücklich machte, bekommen ihre beſondern Grotten, der Garten aber wird harmoniſcher als früher den großen Linien und Perſpektiven, den möglichſt einfachen Kontraſten gewidmet. Eine Barockvilla ohne Waſſer iſt undenkbar, der Stil verlangt nach dem Rauſchenden — rauſchende Laubmaſſen, rauſchende Ströme Waſſers; es wird ein gewaltiger Aufwand getrieben, um das Waſſer möglichſt reichlich und mit ſtarker Kraft zu gewinnen. Aber in dieſen Waſſerwerken herrſcht das Barocke nicht ſo vor, wie man wohl annimmt, und einzelne davon ſind ſo ſchön und ruhig komponiert, ſo zur Umgebung gedacht, daß ſich nichts Vollkommneres in dieſer Art erſinnen läßt. Das Ganze hat nun einen Zweck, der demjenigen des ſog. engliſchen Gartens geradezu entgegengeſetzt iſt. Es will nicht die freie Natur mit ihren Zufälligkeiten künſtlich nachahmen, ſondern die Natur den Geſetzen der Kunſt dienſtbar machen. Wo man krumme Wege, Einſiedeleien, Chinoiſerien, Strohhütten, Schloßruinen, gotiſche Kapellen u. dgl. antrifft, da hat modernſte Nachahmung des Auslandes die Hände im Spiele gehabt. Der Italiener teilt und verſteht die elegiſche Naturſentimentalität gar nicht, wovon dies die Äußerungen ſind oder ſein ſollen. Das Weſentliche des italieniſchen Gartens iſt vor allem

die große, übersichtliche, symmetrische Abteilung in Räume mit bestimmtem Charakter. Zunächst ist der genannte Prunkgarten und seine Umgebung von Terrassen mit Balustraden und Rampentreppen der reichsten architektonischen Ausbildung fähig, durch halbrunden Abschluß (als sog. Teatro), durch Abstufung, durch Grotten und Fontänen; insgemein steht er im nächsten Zusammenhange mit dem Gebäude der Villa. Dann werden Täler und Niederungen stilisiert durch Absätze, und das in stets gerader Linie durchfließende Wasser zu Bassins erweitert und womöglich zu Kaskaden aufgesammelt, deren mäßiges Träufeln durch architektonischen und mythologischen Schmuck motiviert wird und daher nicht lächerlich erscheint, wie der künstliche Naturwasserfall des englischen Gartens bei ähnlicher Armut. Oder es wird eine Niederung als Zirkus gestaltet (und sogar als solcher gebraucht). Oder auch ein ganzes Tal, eine ganze Gegend wird einer bestimmten Vegetation überlassen, doch nicht bis zum vollen Eindrucke des a Ländlichen; den Pinienhain der Villa Pamfili z. B. wird niemand für einen wild gewachsenen Pinienwald halten. Sodann erhalten die (sämtlich geradlinigen) Gänge, die womöglich auf bedeutende Ausblicke, auch auf Brunnen und Skulpturen gerichtet sind, entweder eine bloße Einfassung oder eine Überwölbung von immergrünen Bäumen; im erstern Falle dichte Zypressenhecken und Lorbeern, im letztern vorzugsweise Eichen. Diese Einfassung macht zugleich die der Ökonomie überlassenen Stücke des Gartens unsichtbar.

Es wird hier durchaus im großen gerechnet; indessen ist nicht zu leugnen, daß ohne die Mitwirkung des Irrationellen, der Bergfernen, der ländlichen oder städtischen Aussichten, auch wohl des Meeres und seiner Küsten, der Eindruck vielleicht ein schwerer und drückender sein würde. Ein solcher ist (mindestens für mein Gefühl) der des Gartens von Versailles, dessen letzte Perspektiven sich in die unbedeutendste aller Gegenden verlaufen. Auch die vollkommenste Ebene, wenn sie nur durch Berglinien beherrscht wird, kann sich zum italienischen Garten eignen, während hier das so bedeutend behandelte Terrassenwerk die mangelnde Aussicht nicht ersetzt. Der Kontrast der freien Natur oder Architektur, die von außen in den italienischen Garten hereinschaut, möchte geradezu eine Grundbedingung des Eindruckes sein. (Leider hat die unsinnige römische Bauspekulation den herrlichen Gartenanlagen großen Schaden getan.)

Wir hätten diese zweite Reihe mit der einst herrlichen Villa Negroni-Massimi auf dem Viminal (seit etwa 1580) zu beginnen, wenn sie nicht ein Opfer der Stadterweiterung geworden wäre.

Villa Aldobrandini bei Frascati (der Garten wahrscheinlich mit dem Palaste von *Giacomo della Porta* 1603 angelegt) ist ein prächtiges, durch hohe natürliche Vorteile begünstigtes Hauptbeispiel des strengen Stiles. Der Prunkgarten auf hoher Terrasse, zu der Rampen emporführen; an dessen Rückseite der Palast, an Masse und Stil sehr verschieden von den Casini römischer Stadtvillen, die bloße Absteige- und Festhallen sein wollen. Dahinter das mächtige Teatro mit Grotten und Fontänen, und über demselben die Eichen, durch deren Mitte die von einer obern Fontäne herunterkommende Kaskade fließt; einer Menge Nebenmotive nicht zu gedenken. — (Villa Mattei, jetzt Hoffmann, auf dem Cölius, 1582, fast ganz modern.) a b

Villa Medici auf Monte Pincio, jetzige Académie de France, angelegt vom Kard. Ricci aus Montepulciano vor 1574; das Gebäude von *Annibale Lippi* (s. S. 322 e). Der Prunkgarten (und seine Fortsetzung in großen einfachen Laubgängen) ist überragt von einer hohen Eichenterrasse, aus der eine Stufenpyramide (nicht etwa ein Hügel mit Spiralgängen nach englischer Art) als Belvedere emporsteigt. c

Der Garten des Quirinalischen Palastes, einfach und großartig, wahrscheinlich von *Carlo Maderna* (nach 1600); er entwarf wenigstens die Grottenpartie mit den Spielwassern usw. und verwies sie in eine Ecke links unter der Terrasse des Prunkgartens. Das Casino (von *Fuga*) ist für seine Bestimmung schwer und ärmlich. d

Villa Mondragone bei Frascati, der Riesenbau Pauls V. und seiner Familie, einst (wenigstens dem Entwurfe nach) eines der vollständigsten Spezimina des strengen Stiles, lohnt gegenwärtig in seinem traurigen und unschönen Verfall den Besuch selbst wegen der (von andern Punkten aus reichern) Aussicht kaum. e

Villa Borghese vor Porta del Popolo; der ältere Teil mit dem Casino des *Vasanzio* (S. 373 g), an das sich der Prunkgarten seitwärts anschließt, umfaßt außer den mehr ländlichen Teilen und dem (in neuerer Zeit angelegten) Zirkus auch noch einen besondern, architektonisch angelegten Eichenhain, dessen Äsculaptempel inmitten eines kleinen Sees indes von neuerem Datum ist. Der zwecklose Vandalismus des Jahres 1849 hat die Hälfte des Hains gefällt. — Die neuern Teile der Villa, bei demselben Anlasse verheert, waren in einzelnen Partien mehr mit Absicht auf malerisch landschaftliche Wirkung im Sinne der Schule Poussins angelegt. f

Auch Villa Pamfili vor Porta S. Pancrazio hat 1849 stark gelitten, doch glücklicherweise nicht in den wesentlichen Teilen. Die Anlage (von *Algardi*, nach 1650) war durch die großartigsten Vorteile, durch herrliche hohe Lage und den Wasserreichtum der Acqua Paolina unterstützt. Ein System von Eichenhallen, ringsum g

eine Wiese, faßt den Blick auf das von antiken Skulpturen fast bedeckte Casino ein. Hinter demselben, von Eichenterrassen umgeben, folgt der tiefliegende Prunkgarten, und dann eine noch tiefere Fläche, die ehemals in dichter Laubnacht eine wunderbare Fülle von springenden Wassern längs einer Terrasse und eines Teatro enthielt, gegenwärtig aber durch eine höchst unglückliche englische Partie ersetzt wird. Zu beiden Seiten dieser Hauptanlage, namentlich rechts, dehnen sich die mehr ländlichen, aber noch immer in einfachen architektonischen Gesamtlinien gegebenen großen Nebenpartien aus: die Anemonenwiese und das Tal mit dem Laghetto. Den Abschluß macht jener berühmte Pinienhain, der an gleichartiger Macht der Bäume und Kronen in Italien kaum seinesgleichen hat.

a Villa Conti (jetzt Torlonia) bei Frascati macht vielleicht von allen den reinsten und wohltuendsten Eindruck, während sie an Ausdehnung und Zahl der Motive von vielen andern Gärten weit übertroffen wird. Nur eine obere (dichte) und eine untere (lichte) Eichenterrasse, aber von den herrlichsten Wasserwerken belebt und mit der schönsten Aussicht. Erstere geben wohl die vollkommenste Lösung der „Cascata": nur ein Motiv, aber groß, mächtig, rauschend; vier immer breiter werdende Ausbauchungen, in jeder eine Schale; das Wasser fließt über, gleitet die schiefe Ebene hinab und stürzt in die nächste Schale.

b Aus dem 18. Jahrh. stammt zunächst der Garten des Pal. Corsini (Acc. dei Lincei); nur ein Motiv ist von strengerm Stil, dieses aber erhaben schön: die Kaskade mit Fontäne zwischen den Ahornbäumen.

c Villa Albani vor Porta Salara (leider eingeschränkt und rings umbaut), Gebäude und Garten 1758 angelegt von *Carlo Marchionne* unter der Leitung des Kardinals Alessandro Albani: direktes Übergewicht der architektonischen Linien und der Architektur selbst, unter bedeutender und hier einzig durchgängiger Mitwirkung antiker Skulpturen; die Eichen nur als Abschluß und Hintergrund; einzelnes schon mit rein malerischer Absicht angelegt; der Blick auf das Sabinergebirge sehr mit in Rechnung gebracht, und deshalb die vordern Teile ganz licht mit bloßen Cypressenhecken.

d Der Garten des Priorato di Malta auf dem Aventin mit einem einfachen Laubgange, der direkt auf die Kuppel von St. Peter gerichtet ist (die bekannte Aussicht durchs Schlüsselloch). Vielleicht von *Piranesi* (1720—78), der wenigstens die Gebäulichkeiten angab.

Eine Menge kleinerer Villen verdanken einen bisweilen unbeschreiblichen Reiz wesentlich ihrer Lage und Aussicht. (Die ruinierte

e Vigna Barberini bei S. Spirito; die verfallene Villa Spada hinter der Acqua Paolina, nebst den übrigen Villen des Janiculus;

f Villa Spada oder Mills auf dem Palatin; der Garten der

Passionisten auf dem Cölius u. a. m.) Andere, auch in wenig bevorzugter Lage, enthalten doch einzelne Elemente von großem Reiz oder erwecken durch ihren Charakter dieselbe Stimmung, die jene größern und berühmtern Anlagen hervorrufen. (Villa Wolkonski, deren Hauptwirkung auf den Trümmern des Aquäduktes beruht.) Hübsch durch ihre Anlage die Reste des kleinen Casino Borghese rechts halbwegs zwischen Porta Cavaleggieri und Porta S. Pancrazio; sowie Reste des Gartens in der ehemaligen Villa Cesi (später Convento greco) gleich links vor Porta Cavaleggieri. a b c d

Von Villa Lante in Bagnaja war S. 321 e schon die Rede.

Von den neapolitanischen Villen reicht keine bedeutende über das 18. Jahrhundert hinauf. Die zum Teil ältern Anlagen auf dem Vomero sind im Gartenstile den römischen auf keine Weise zu vergleichen, auch ganz wasserlos, allein so gelegen, daß die Aussicht auch die prächtigste Einrahmung würde vergessen machen. Floridiana ist völlig modern, Belvedere zum Teil; Villa Patrizi und Villa Ricciardi (diese mit doppeltem Blick, gegen das Meer und gegen Camaldoli) sind älter; die traumhafte Herrlichkeit der Aussicht haben sie mit dem ganzen Höhenzuge gemein. Von den Bourbonenvillen des 18. Jahrh. nimmt der Park von Caserta, nicht durch Aussicht, allein durch die Anlage den ersten Rang ein. Außerdem Capodimonte, Quisisana bei Castellamare, Portici usw. — Als moderne Gründung ist der hintere Teil der Villa Reale in Neapel seiner vielartigen tropischen Vegetation gemäß mit Recht in landschaftlichem, nicht im architektonischen Sinne angelegt. e f g

In Genua hemmen die starken Winde den edlern Baumwuchs, und die Wasserarmut der Höhen ringsum fügt eine weitere Einschränkung hinzu. Der Garten des Pal. Doria ist, wie S. 328 a bemerkt, eine alte Anlage. Wirksames Terrassenwerk mit Grotten bietet wohl dieses und jenes Landhaus, doch die Gartenanlagen sind vegetabilisch ganz gering. Die Villetta Negro ist mehr ein entzückender Aussichtspunkt, als ein wichtiger Garten. Das Schönste, was mir bekannt ist, gewährt der Garten von Villa Pallavicini (S. 331 l), der eine obere und eine untere Terrasse mit Grotten usw. bildet. Hinter dem Palaste sind es aber doch eben nur magere Zypressen statt römischer Eichen. Eine sehr ansehnliche Terrassenanlage hat die angrenzende Villa Groppallo. h i k l

Die Villen der Umgebung, unter denen sich sehr prachtvolle befinden sollen, sind mir nicht hinlänglich aus eigener Anschauung bekannt; die des Marchese Pallavicini in Pegli ist von modernem, englischem Gartenstil. — Die Villa Imperiali in S. Fruttuoso, ein Palast mit Altanhallen zu beiden Seiten, obschon in m n

traurigster Verwahrlosung, voll der reizendsten Schönheit. Noch sichtbare Malereien an der Fassade vom besten Stile, wie die Architektur des Ganzen, das wohl dem *Montorsoli* zugeschrieben
a werden kann. — Die Villa Cambiaso in S. Martino d'Albaro, s. S. 331 o.

Auf dem altvenezianischen Festlande genießt der Garten Giusti
b in Verona wegen seiner Zypressenterrassen einen gerechten Ruhm;
c im alten Herzogtume Mailand der ungeheure Park von Monza
d (18. Jahrh.) und vor allem die borromeischen Inseln. (Die Anlagen seit 1671.) In betreff der Isola bella läßt sich wohl nicht leugnen, daß die Aufgabe, wenn das Bauliche so vorherrschen durfte, sich phantasiereicher hätte lösen lassen, als durch zehnfache, immer kleiner werdende Wiederholung eines und desselben Motives; allein wer mag hier unter dem noch immer unwiderstehlichen Phantasie-Eindrucke mit dem Erfinder rechten? — Isola Madre mit ihrer mehr ländlich verteilten, mit Durchblicken auf die Dörfer am See abwechselnden und dabei hochsüdlichen Vegetation wird je nach Stimmung und Geschmack mehr Gefallen erregen.

e In den Villen am Comersee, die fast sämtlich durch steile Ufer bedingt sind, ruht das Hauptgewicht bei weitem mehr auf Architektur und Aussicht, als auf planmäßigen Gärten. Das be-
f deutendste Terrassenwerk hat wohl Villa Carlotta bei Caden-
g abbia, den schönsten Garten Villa Melzi in Bellagio.



JACOB BURCKHARDT

DER CICERONE

ZEHNTE AUFLAGE

ZWEITER TEIL

MITTELALTER UND NEUERE ZEIT

II. SKULPTUR



DER CICERONE

EINE ANLEITUNG ZUM GENUSS DER KUNSTWERKE ITALIENS

VON

JACOB BURCKHARDT

Haec est Italia diis sacra.
Plinius H. N.

ZEHNTE, VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE

UNTER MITWIRKUNG VON FACHGENOSSEN BEARBEITET VON

W. BODE UND C. v. FABRICZY

ZWEITER TEIL

MITTELALTER UND NEUERE ZEIT

II.

SKULPTUR



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1909

DRUCK VON ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., LEIPZIG

II. SKULPTUR.

Als das Chriſtentum die antike Skulptur in ſeine Dienſte nahm, war dieſe bereits in tiefen Verfall geraten; ſchon ſeit dem Ende des 2. Jahrh. war die Reproduktion der früheren Typen zur toten Wiederholung geworden und die ganze Detailbehandlung bedenklich ausgeartet. Die Vorliebe für das Koloſſale, für koſtbare und außerordentlich harte Steinarten lenkte die Mittel und das techniſche Geſchick von den höchſten Zwecken ab; der Verfall und die Umbildung der heidniſchen Religion tat das Übrige. Die Skulptur der konſtantiniſchen Zeit konnte jedenfalls keine chriſtlichen Typen mehr ſchaffen, die den Vergleich mit irgend einem Götterbilde der beſſern Zeit ausgehalten hätten. Der Konſtantinsbogen ſelbſt iſt ganz charakteriſtiſch für die ausgelebte, leere Formenſprache der Antike, aus der ſich kein Anſatz zu einer neuen Entwicklung zeigt.

Vielleicht im ſtillen Bewußtſein dieſer Ohnmacht, vielleicht auch aus Scheu vor der dem Heidentume ſo teuern ſtatuariſchen Kunſt und aus Rückſicht auf das moſaiſche Geſetz wurde der kirchlichen Skulptur die Anfertigung von Statuen fortan faſt gänzlich erlaſſen. Werke wie die beiden (ſehr geringen) *Statuen des guten Hirten* im *Muſeo Criſtiano des Lateran*, wie die eherne [a] *Statue des h. Petrus* in *St. Peter* (aus dem 5. Jahrh.) gehören [b] zu den größten Seltenheiten; letztere iſt offenbar mit aller Anſtrengung den ſitzenden Togafiguren der heidniſchen Zeit nachgeahmt[1]). Das gleiche gilt von der Statue des *h. Hippolyt* im *lateranenſiſchen Muſeum* (zu Beginn des 4. Jahrh. entſtanden, [c] Kopf und Oberkörper neu), während bei der des *h. Petrus* in den *vatikaniſchen Grotten* einem antiken Tronco nur der Kopf [d] des Apoſtels nach dem Vorbilde ſeiner Bronzeſtatue in St. Peter angefügt erſcheint. — Von den noch bis ins 5. Jahrh. häufig vorkommenden weltlichen Ehrenſtatuen hat ſich faſt nichts erhalten; und ſelbſt von den Regenten nach Konſtantin beſitzt Italien nur noch die formloſe eherne Koloſſalſtatue des *Kaiſers Heraklius* [e] zu *Barletta*. — Auch die *Büſten* werden gleichzeitig äußerſt ſelten; unter den wenigen ſei die *Amalaſunta* gen. Büſte in der Sammlung des *Capitols* und eine ähnliche, feinere im *Muſeo* [f] *archeologico* in *Mailand* angeführt, beide wohl dem 7. Jahrh. [g] angehörend.

1) Von Wickhoff mit Unrecht für ein Werk der *Piſani-Schule* vom Ende des 13. Jahrh. erklärt.

Auf diese Weise war von einer Entwicklung heiliger Typen, wie das Heidentum sie seinen Göttern gegeben, wenigstens auf plastischem Gebiete keine Rede mehr. Überdies würden die Gegenstände — zunächst Christus und die Apostel — sich lange nicht so zu diesem Zwecke geeignet haben, wie die Heidengötter. Letztere waren recht eigentlich mit der Kunst und durch sie zur vollen Gestalt erwachsen; ihre ganze Körperbildung samt Gewand und Attributen stand charakteristisch fest und umfaßte den ganzen denkbaren Kreis des Schönen, wie die Alten es verstanden. Die heiligen Personen des Christentums dagegen waren von vornherein nicht mythologisch, sondern geschichtlich, und längst ohne alles Zutun der Kunst Gegenstände des Glaubens, mit denen sich nicht eben frei schalten und walten ließ; sie waren ferner nicht erwachsen aus sittlichen und Naturkräften und boten also bei weitem nicht denselben Reichtum der Charakteristik dar; endlich war ihre Bedeutung eine übersinnliche und geistige und konnte deshalb überhaupt nie in der schönen Kunstform so rein und ohne Bruchteil aufgehen, wie die Bedeutung der heidnischen Typen.

Die Skulptur half sich, wie sie konnte, und wie der neue Glaube es verlangte. Statt der Gestalten, die sie aus den oben angegebenen Gründen weder genügend in betreff des Stiles, noch würdig in betreff des Gegenstandes zu beseelen imstande war, schuf sie Geschichten; das Relief verdrängte die Freiskulptur, was die römische Kunst bereits angebahnt hatte, und wurde zugleich seinerseits ein Anhängsel der Malerei, die jetzt mit ihm denselben Zweck und zugleich viel reichere Mittel hatte. Bald entscheidet das bloße Belieben des kirchlichen Luxus über die Anwendung des erstern oder der letztern. Die Kirche verlangt von der Kunst das Viele; in ganzen Zyklen geschichtlicher Darstellungen oder wenigstens in ganzen zusammengehörenden Reihen heiliger Personen will sie symbolisch ihr Höchstes verherrlichen; die beiden Künste samt all ihren Nebengattungen dienen ihr einstweilen bloß als Mittel zum Zweck und müssen ihre innern Gesetze vollkommen preisgeben.

Der Stil, wie er sich unter solchen Umständen gestalten mußte, bietet dem Auge wenig dar. Allein das geschichtlich-poetische Interesse kann einen Ersatz schaffen. Höchst merkwürdig ist vor allem der Ernst und die Kraft, womit die Kirche ihre Bilderkreise vervollständigt und im großen wie im kleinen wiederholt, so daß eine Menge von Typen, nicht bloß für einzelne Personen, sondern für ganze Geschichten entstehen. Von großer poetischer Wirkung ist sodann neben dem geschichtlich Biblischen das Symbolische, das sich in der Parallelisierung alttestamentlicher und neutestamentlicher Vorgänge, in einer Anzahl eigentümlicher Auffassungen aus-

ſpricht, in denen die Lehre der Kirche verhüllt iſt. Man muß nur immer das Ganze, wenigſtens ſo weit es erhalten iſt, ins Auge faſſen, denn nur als Ganzes will es ſprechen und wirken. Allerdings bezieht ſich dies alles mehr auf die Malerei, doch verlangen auch die plaſtiſchen Überreſte, daß man auf dieſen Standpunkt eingehe.

Das Einzelne des Stiles, wovon bei Anlaß der Malerei umſtändlicher die Rede ſein wird, iſt hier mit zwei Worten zu ſchildern. Bis in das 5. Jahrh. dauert der antike plaſtiſche Stil in deutlichen Nachklängen fort; dann erfolgt nach einem längeren Zwiſchenraume, für den uns datierbare Skulpturen beinahe fehlen, eine Teilung: der eine Weg führt in barbariſche Verwilderung der Form, der andere in die byzantiniſche Regelmäßigkeit. Dieſe ſchafft ein beſtimmtes Syſtem von Körperbildungen, Gewandungen, Bewegungen und Ausdrucksweiſen, lernt es auswendig und reproduziert es unermüdlich mit einer Sicherheit, die faſt an diejenige der alten ägyptiſchen Kunſt hinanreicht. — Beide Wege berühren und kreuzen ſich in Italien bisweilen; hie und da wirken auch frühchriſtliche, beſſere Muſter weit abwärts.

Von der antiken Kunſt noch am nächſten berührt, ja als eine wahre Fortſetzung der Antike erſcheinen die *chriſtlichen Sarkophage*. Die bedeutendſte Sammlung der Art befindet ſich im *Muſeo Criſtiano* des *Laterans*. Hier ſind namentlich einige der [a] neueren Erwerbungen beſonders intereſſant: ein Sarkophag mit dem Guten Hirten, zu dem ſich von der einen Seite ein vornehmer Mann, wie ein antiker Philoſoph, von der anderen die Gattin wenden. Ein anderer, gleichfalls aus Konſtantins Zeit, mit Chriſtus in der Mandorla, in Formenbildung und Typus ganz antik, reich mit Architektur verziert. Die ſpätern Arbeiten verlieren jede künſtleriſche Anordnung: an Stelle der Kompoſition tritt die Nebeneinanderſtellung einförmiger Figuren, eng nebeneinander, mit Kopf und Füßen den obern und untern Rand der Sarkophage berührend. Vereinzelte intereſſante Sarkophage finden ſich (z. B. der wichtigſte des Junius Baſſus) in der *Krypta von St. Peter* (den ſog. Grotte [b] Vaticane), im *Campoſanto zu Piſa*, im *Dom zu Salerno*, im [c] *Muſeum zu Syrakus*, in ſehr vielen italieniſchen Kirchen (meiſt [d] als Altarunterſätze), hauptſächlich zu *Ravenna* (Dom, S. Apollinare [e] in Claſſe, S. Vitale, S. Francesco uſw.); ein reicher Sarkophag in [f] der Krypta des *Domes zu Ancona*. Der von *S. Francesco* [g] *de' Conventuali zu Perugia*, linkes Querſchiff, enthält eines [h] der beſten Exemplare des im 4. Jahrh. kunſtüblichen Chriſtus im Jünglingsalter; dasſelbe gilt von dem ebenfalls trefflichen in *S. Francesco zu Ravenna* (Altar der rechten Seitentribuna). [i] Charakteriſtiſch für die ravennatiſchen Sarkophage, im Gegenſatze

zu den römischen, ist das Zurücktreten der menschlichen Figur zu gunsten von symmetrisch angeordneten Symbolen: Lämmern, Tauben, Pfauen, Vasen mit aufsteigenden Weinranken, Monogrammen und Kreuzen.

Mehrere dieser Sarkophage zeigen ganz dieselbe fortlaufende Erzählungsweise mit Vereinigung mehrerer dichtgedrängter und bewegter Szenen auf derselben Fläche, wie die spätheidnischen Arbeiten. Der etwas stenographische Vortrag dieser Ereignisse wird selbst dem bibelfesten Beschauer einigermaßen zu schaffen machen; auch die Gegenüberstellung von Vorbildern aus dem Alten und Gegenbildern aus dem Neuen Testament erleichtert das Erkennen nicht immer, weil diese Bezüge zum Teil etwas gezwungen sind. Eine beschreibende Aufzählung und Deutung würde hier sehr weit führen.

Schon im 3. Jahrh. gab man das fortlaufende Relief preis und teilte die einzelnen Vorgänge durch Säulchen ab. In dieser Form übernahm das Mittelalter den Sarkophag und bildete ihr auch seine Reliquienschreine im großen und im kleinen nach.

Zu den wenigen architektonischen Reliefs aus der altchristlichen Periode gehören die in Stuck ausgeführten Figuren im Baptisterium der Orthodoxen zu Ravenna, wohl ein Ausbund dessen, was die italienische Plastik zur Zeit ihres tiefsten Verfalles geleistet hat.

a

Mehr und mehr schrumpft die Skulptur zu einer Kleinkunst zusammen und beschränkt sich allmählich auf die Stoffe, mit denen sie einst in uralten Zeiten begonnen, auf Gold, Silber, Erz und Elfenbein. Und dabei machen ihr fast in allen Gattungen, die sie noch vertritt, das Email, die Malerei und die eingelegte Flacharbeit die Stelle streitig. Steinern bleiben bloß die Sarkophage und die wenigen Reliefs, die auch die Byzantiner innen und außen an ihren Kirchen anzubringen pflegten. (Zahlreiche in und an S. Marco in Venedig, vor allem das majestätische Marmortriptychon der Deesis — Christus von der Madonna und dem Täufer verehrt —, wohl byzantinische Arbeit. Auch das Madonnenrelief in S. M. in Porto zu Ravenna, im linken Querschiffe, sowie die in S. M. Mater Domini in Venedig und in S. M. Maggiore zu Florenz, letzteres von einem Kranze gemalter Einzelfiguren umschlossen, — sind byzantinisch oder von Byzanz beeinflußt.) Auch erhielten wohl die Altarschranken (Cancelli) und die Kanzeln bisweilen einen figürlichen Schmuck von Stein. (Wohl von einer Ikonostasis rühren die drei großen Marmorplatten her, die — um 850 entstanden — auf der Rückseite einen Kalender der neapolitanischen Kirche, auf der Vorderseite einen Greifen- und Pegasusfries von kühnem Schwunge der Ornamentierung zeigen, — letzterer

b c d e

die direkte Nachbildung irgend eines spätgriechischen Werkes kleinasiatischen Ursprungs, — jetzt in der Kapelle des erzbischöflichen Palastes zu Neapel aufbewahrt. — Skulpierte ehemalige Altarschranken mit den Geschichten Josephs, Simsons und der hh. Georg, Eustachius und Januarius in S. Restituta am Dome zu Neapel, hinten links, — vom Ende des 12. Jahrh., von manchen sogar erst in die 2. Hälfte des 13. Jahrh. gesetzt.) Im Bewußtsein der eigenen Ungeschicklichkeit wandte man bisweilen antike Sarkophage zu verschiedenem Kirchenschmuck an, trotz ihres heidnischen Inhaltes (s. Teil I). Ein altchristlicher Sarkophag ist als Träger der Kanzel in S. Ambrogio zu Mailand verwendet; an der Kanzel selbst der bronzene Adler und der Evangelist, etwa 10. Jahrhundert, die übrigen Figuren ziemlich barbarisch, 12. Jahrhundert.

a b c

Vom übrigen Vorrat plastischer Arbeiten wollen wir nur einige bezeichnende Beispiele für jede Gattung anführen.

Die kostbaren Altäre erhielten bis ins 12. Jahrh. einen Überzug auf allen vier Seiten oder doch auf der Vorderseite des Tisches, womöglich von Goldblech, mit einer Reihe von Figuren oder von ganzen Historien in getriebener Arbeit; die Einrahmungen wurden mit Email, auch mit aufgenieteten antiken Gemmen verziert. Die einzige vollständig erhaltene Bekleidung dieser Art, von einem offenbar fränkischen Künstler *Vuolfvinus*, aus der ersten Hälfte des 9. Jahrh., umgibt den Hochaltar von S. Ambrogio in Mailand, der außerdem durch die jüngeren, bemalten, ziemlich sorgfältigen Steinskulpturen seines Giebels merkwürdig ist. (Die Felder der Schmalseiten von 835, die Vorder- und Rückseite vom Beginne des 12., das Tabernakel darüber vom Anfange des 13. Jahrh., nur die vier Säulen desselben aus dem 9. Jahrh.) — Der Altarvorsatz (Pala d'oro) von S. Marco zu Venedig, ein Werk teilweise noch vom 10. Jahrh. aus Konstantinopel, enthält bloß äußerst saubere Emailgemälde auf zahlreichen Goldplatten; sein bronzener und vergoldeter Deckel dagegen, eine Arbeit vom Ende des 14. Jahrh., zeigt in den Hochrelieffiguren der Apostel den entwickelten gotischen Stil. — Ein Altarvorsatz von Elfenbein, bedeutend wegen der Auffassung in den Kompositionen der biblischen Szenen, findet sich in der Sakristei des Domes von Salerno (12. Jahrh., verstümmelt und nicht mehr in der ursprünglichen Anordnung, wahrscheinlich vom 1084 geweihten Altare der Kathedrale, die Arbeit eines heimischen Künstlers, den der um fünf Jahrhunderte ältere Thron des Maximian [S. 390 d] inspiriert zu haben scheint), ein anderer aus Metall in Città di Castello (um 1150), vielleicht römisch, aber mit stark byzantinischem Einfluß. — Bei spärlichen Mitteln vertrat auch wohl Stuck, Vergoldung und Malerei das Relief und

d e f g

Email aus edlerm Stoff. Ein Altarvorſatʒ dieſer Art, datiert 1215,
a in der Akademie zu Siena. (Über das Bauliche dieſer Altäre vgl. unter Architektur.)

Kleine Hausaltärchen, meiſt mit ſchließbaren Seitenflügeln (als Triptychen), wurden vorzüglich aus Elfenbein verfertigt. Das
b Muſeo Criſtiano (Bibliothek) des Vatikans enthält ein ſpätbyzantiniſches Triptychon von der delikateſten Behandlung, S. Fran-
c cesco in Cortona eine einzelne Platte, wichtig wegen der Datierung aus der Zeit des Nikophoros Phokas (10. Jahrh.). Die Anwendung des Elfenbeins zu kleinen Altären hat übrigens bekanntlich nie ganz aufgehört.

Biſchöfliche Throne erhielten bisweilen ganz oder teilweiſe eine Bekleidung mit Elfenbeinplatten, auf denen Figuren und ganze Geſchichten eingeſchnitten ſind. Dieſer Art iſt der Thron des Biſchofs Maximian (546—52) mit deſſen Monogramm in der Sa-
d kriſtei des Domes von Ravenna, mit Reliefs von ungleichem Wert; das Beſte die Einzelgeſtalten an der Vorderwand unten und einige Reliefs aus der Geſchichte Joſephs; ſo die Söhne, die dem Vater den blutgetränkten Mantel überbringen, eine Szene voll dramatiſcher Kraft bei ziemlich ſkizzenhafter Ausführung. Auch der Thron des h. Petrus, der in Berninis koloſſale
e Erzdekoration über dem hintern Altare von St. Peter in Rom eingeſchloſſen iſt, iſt mit Elfenbeinarbeiten aus verſchiedenen Zeiten geſchmückt. (Unter andern die Taten des Herkules und die himmliſchen Zeichen.) Oft nahm man mit antiken Steinſeſſeln vorlieb (ein ſchönes Exemplar in der Cappella Sancta Sanctorum von
f S. Apollinare nuovo zu Ravenna, Ende des rechten Seitenſchiffes); auch von dem ſteinernen Wagen in der Sala della
g Biga (Vatikan) hat das erhaltene antike Stück (mit den ſchönen Ornamenten) als biſchöflicher Thron in S. Marco zu Rom dienen müſſen.

Von kleinerm kirchlichen Prachtgerät ſind die ſog. Diptychen vorzüglich bemerkenswert: zwei Elfenbeindeckel, der eine oder beide mit Reliefs verſehen, dem jeweiligen Verzeichniſſe der Katechumenen oder dem der Geiſtlichen zum Einbande dienend. Einige ſind für die Kirchen eigens gefertigt und demgemäß ſkulpiert, andere ſind hergeſchenkte ſog. Konſulardiptychen, die den Konſul oder den Kaiſer darſtellen, indem er das Signal zum Beginne der öffentlichen Spiele gibt. Das ſchönſte Diptychon mit der Figur des
h Kaiſers Honorius beſitʒt der Schatʒ der Kathedrale von Aoſta
i (406). Andere in den Kathedralen von Novara und von
k Monza, im Muſeum zu Brescia (Diptychon des Konſul Boetius,
l 487), im Dome von Lucca (Diptychon des Areobindus, 506), beim
m Principe Trivulzi in Mailand (Diptychon des Juſtinianus von

521 und des Philopoenus von 525), im Archäolog. Muſeum zu a
Mailand und im Muſeo Nazionale zu Florenz (je ein Flügel b
des jüngſten Konſulardiptychons des Baſilius von 541).

Den Diptychen ſchließen ſich die übrigen elfenbeinernen Bücherdeckel an, bei denen man ſich die Bücher als liegend, nicht als in Reihen ſtehend denken muß. (Der untere Deckel wenig oder
gar nicht verziert.) Ein ſchöner und früher im Muſeo Criſtiano c
zu Rom (Vatikan); andere im Muſeo Nazionale zu Florenz d
und in Bibliotheken, vereinzelt noch in den Domen zu Mai- e
land, Ravenna und Palermo. Häufiger kommen Bücherdeckel f
mit getriebenen Figuren von vergoldeter Bronze und mit Emailzieraten vor.

Die Elfenbeinſkulpturen vom 4. bis 8. Jahrhundert laſſen ſich, ſoweit ſie nicht byzantiniſch und ſyro-ägyptiſch ſind, vornehmlich auf drei Zentren zurückführen: Rom, Mailand und Ravenna. Als ein Beiſpiel römiſcher Herkunft kann wohl der Reliquienkaſten
im Muſeo Civico zu Brescia gelten, mit zahlreichen an die g
Sarkophage erinnernden Darſtellungen, jetzt zu einem Kreuze zuſammengeſetzt; ferner eine runde Pyxis mit der Opferung Iſaaks
im Muſeo Civico zu Bologna. Mailändiſchen Urſprungs h
ſind dagegen die im Domſchatze dort bewahrten großen Buch- i
deckel mit Kreuz und Lamm und vielen evangeliſchen Szenen, ſo-
wie eine Pyxis mit der Anbetung der drei Könige in den Uffizien k
zu Florenz. Die ravennatiſche Gruppe gibt ihre Herkunft ſchon durch die ſtiliſtiſche Übereinſtimmung mit dem Maximianſtuhle (S. 390 d), deſſen Reliefs zwar nicht in Ravenna gearbeitet zu ſein brauchen, zu erkennen und umfaßt — die meiſten Stücke
ſind ins Ausland gewandert — auch die Pxyis in der Kathedrale l
von Bobbio.

Byzantiniſchen Urſprungs iſt eine Gruppe von Elfenbeinreliquienkäſten des 9. und 10. Jahrh. mit kleinen, auf antike Vorbilder zurückgreifenden Darſtellungen von Herkulestaten, Kriegern,
Tänzerinnen uſw. in den Muſeen von Arezzo, Florenz, Bologna m
und Peſaro, ſowie ein mit punzierten Silberplatten überzogener n
Kaſten im Dome von Anagni (13. Jahrh.). Ein Unicum iſt das o
1894 bei Öffnung des Märtyrergrabes in S. Nazaro zu Mailand p
gefundene ſilberne Reliquienkäſtchen vom Ende des 4. Jahrh., deſſen fünf Reliefs aus der h. Geſchichte, in Kompoſition und Formenſprache noch ganz vom Geiſte der Antike durchweht, wahr-
ſcheinlich griechiſch-orientaliſchen Urſprungs ſind. Der Domſchatz q
von Padua endlich bewahrt ein ſilbernes rundes Tintenfäßchen, ringsum mit getriebenen Göttergeſtalten verziert, gleichfalls byzantiniſchen Urſprungs (9. oder 10. Jahrh.).

Kreuze, Diademe u. dgl. ſind im erſten Jahrtauſend, wenn ſie nicht, wie das vom Kaiſer Juſtinus (6. Jahrh.) nach Rom geſchenkte in St. Peter (Schatʒ), aus Byzanz ſtammen, ſehr barbariſch und auf die bloße Koſtbarkeit hin gebildet worden. (Beiſpiele im Domſchatʒe von Monza; die eiſerne Krone, 7. Jahrh. [?], macht kaum eine Ausnahme, eher wohl die in vergoldetem Silber gearbeitete Gruppe einer Henne mit ihren Küchlein, nach Venturi ein Weihgeſchenk der Langobardenkönigin Teodolinda [7. Jahrh.], nach Zimmermann dagegen gleich der Reliefreproduktion dieſer Gruppe am Portale von S. Giovanni zu Monza erſt im 13. Jahrh. entſtanden.)

Von den Kirchenſchätʒen Italiens ſind die beiden genannten von Monza und von S. Marco in Venedig (hervorragende orientaliſche Arbeiten früherer Zeit) wohl die ſehenswerteſten. In den Domſchätʒen von Mailand und Neapel überwiegt auf traurige Weiſe der ſchlechteſte Silberguß aus dem 17. u. 18. Jahrh., der kaum einen andern Zweck haben konnte, als das vorhandene Metall zu möglichſt maſſiven Blöcken und damit möglichſt wenig transportabel zu machen. Der Schatʒ von St. Peter gehört überhaupt nicht zu den reichſten und enthält wenig Altes (dafür aber einige S. 244 f. erwähnte gute Renaiſſancearbeiten), darunter die ſog. Dalmatica Karls des Großen, byzantiniſch, 12. Jahrh. Ein beſonders reicher Kirchenſchatʒ im Santo zu Padua (vorwiegend kirchliche Gefäße des 14. u. 15. Jahrh.). — Einzelne kirchliche Anticaglien der verſchiedenſten Stile und Gattungen findet man in Florenz (Uffizien, darunter die berühmte Pax des *Maſo Finiguerra* [?]); in Neapel (Muſeum, Zwiſchengeſchoß, 1. und 2. Saal), in Bari (S. Niccolò), in Mailand (Ambroſiana), im Muſeo Civico zu Brescia, Bologna, Turin, im Muſeo Correr zu Venedig und anderwärts. Ein hölzerner Nuptialſchrein mit ſymboliſchen Tiergeſtalten aus dem 10. oder 11. Jahrh. im Dome zu Terracina.

Der plaſtiſche Erzguß iſt im früheren Mittelalter für Italien nicht von derſelben Wichtigkeit, wie für Deutſchland. Die einzige Anwendung des Erzes im großen, nämlich für die Kirchenpforten, wurde der Skulptur großenteils entzogen, indem man die heil. Figuren und Geſchichten durch eingelegte Fäden und (für das Nackte) Flächen von Silber oder Gold darſtellte. Dieſe Niellotüren, deren Entſtehung in die zweite Hälfte des 11. und den Anfang des 12. Jahrh. fällt, ſind ſämtlich in Byzanz gearbeitet oder doch byzantiniſchen Stiles und daher namentlich in Süditalien verbreitet. (Türen an den Domen von Amalfi [vor 1066], Monte Caſſino [1067], Monte S. Angelo [1076], alle drei von den Pantaleonen in Amalfi geſtiftet; Salerno [1084], Atrani [1087];

in Mittel- und Norditalien die Türen von St. Paul vor Rom [1070 zu Konſtantinopel angefertigt von *Staurakios,* jetzt in einem Nebenraume der Sakriſtei] und eine Tür von S. Marco in Venedig [um 1085]; die ſpätere Tür 1112 von Italienern gefertigt.) Die von *Ruggero* aus Amalfi gearbeitete Tür am Mauſoleum Boemunds in Canoſa (nach 1110) zeigt ſarazeniſchen Einfluß. Eine Verbindung von Niello und Relief weiſen die beiden Türen in Troja (1119 und 1127) auf, beide in Benevent von *Oderiſius von Benevent* gegoſſen. — Mit dem erſten Regen einer ſelbſtändigen (romaniſchen) Kunſt in der Steinſkulptur in der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. treten auch an den Erztüren Reliefdarſtellungen auf, und zwar ſind die Künſtler nur noch einheimiſche: *Bariſanus von Trani* verfertigte die Türen an den Domkirchen zu Trani (um 1175), zu Monreale (nördl. Eingang, nach 1186) und zu Ravello (1179). Die Türe am Dome zu Benevent (nach 1150, vielleicht erſt Beginn des 13. Jahrh.), die größte von allen, mit 72 Feldern, hängt ikonographiſch noch von der byzantin. Kunſt ab, zeigt aber kräftigern, lebendigern Stil, in dem vereinzelt volkstümliche Züge auftreten; während die Tür am weſtl. Eingange des Domes zu Monreale (1186, vom Meiſter *„Bonannus Civis Piſanus"*) und die frühere ganz verwandte und daher wohl mit Recht demſelben Künſtler zugeſchriebene Tür am Querſchiff des Domes zu Piſa zwar geringere, plumpere Reliefs zeigen, aber von einem friſchen, ſelbſtändigen Geiſte belebt ſind. Die Tür von S. Clemente in Caſauria (c. 1190) rührt von einem heimiſchen Meiſter her, der ſich von den Holztüren der Abruzzen (ſ. u.) inſpirieren ließ. Bildneriſch nicht in Betracht kommen die architektoniſchen Motive in Sgraffito der von den Brüdern *Ubertus* und *Petrus* aus Piacenza 1196 gegoſſenen Türen im Lateran (Oratorium S. Giovanni und Chioſtro) in Rom. Die getriebenen Reliefs der Tür in S. Zeno in Verona zerfallen in zwei Gruppen: der linke Flügel, etwa im Stile der Hildesheimer Domtür, gehört der erſten Hälfte des 11. Jahrh. an, der rechte (mit Ausnahme der vier unterſten Felder) ungefähr 1130—40; eine dritte Hand ſchuf die vier Szenen mit Wundern des h. Zeno. Das Werk ſoll von Herzögen von Cleve geſtiftet ſein und iſt daher auf deutſchen Urſprung zurückgeführt worden. — Der ſchöne große ſiebenarmige Bronzekandelaber im linken Querſchiffe des Domes von Mailand ſamt ſeinen zahlreichen Figürchen gilt jetzt als eine franzöſiſche Arbeit des 13. Jahrh., die als Beuteſtück durch einen Trivulzi nach Mailand kam.

Die in Holz geſchnitzten Türen an S. Sabina zu Rom ſtammen aus der Zeit der Gründung dieſer Kirche (c. 440, ſtark reſtauriert). Die Kompoſitionen ſind zum größeren Teile typologiſch (eines der frühſten Beiſpiele dieſer Art), zum geringeren Teile rein ſymboliſch.

In der Richtung auf das Hiſtoriſche geht man hier ſchon ſo weit, daß man die Kreuzigung darſtellt. Noch früher (aus der Zeit des a urſprünglichen Baues, 386) die Holztür von S. Ambrogio in Mailand, im weſentlichen erhalten (die vier untern Felder von der Reſtaurierung 1750 herrührend), mit Szenen aus der Geſchichte Davids, die noch mehr als die Reliefs an der Tür von S. Sabina unmittelbaren Zuſammenhang mit der Antike zeigen; auch die Gliederung der Mailänder Tür in vertiefte Füllungen und Rahmen ſteht dem Schema dieſer Kunſtepoche näher. Bei den Holztüren des 11. und 12. Jahrh. tritt das ornamentale Element ſtärker hervor; b reich an Figuren iſt noch die an S. Pietro in Alba Fucenſe, c roher und ärmlicher die Fragmente in S. M. in Cellis in Car- d ſoli (1132), in der Abtei von Grottaferrata (11. Jahrh.) und e im Muſeum zu Parma; vollſtändig arabiſchen Charakter tragen f die ſizilianiſchen Türen der Martorana und die Fragmente im g Muſeum zu Palermo.

Die Hauptbedingung des Erwachens zu neuem Leben war die Rückkehr zur Steinſkulptur, und dieſe konnte erſt im Zuſammenhange mit einer neuen Entwicklung der kirchlichen Baukunſt eintreten.

Der entſcheidende Schritt geſchah in der Lombardei und in Toskana während des 12. Jahrh., hauptſächlich mit der Schöpfung eines neuen Faſſaden- und Portalbaues, der die Skulptur erſt mäßig und dann im großen in Anſpruch nahm. Erſt ſpäter, allgemein erſt im Laufe des 13. Jahrh., verlangte auch das Innere der Kirchen, aus der bisherigen engen Pracht von Gold und Moſaiken in das Großräumige und Einfache übergehend, von der Skulptur wieder marmorne Altäre, Kanzeln und Grabmäler, während zugleich das Moſaik dem Fresko allgemach die Stelle räumte.

Die Aufgabe der Bildhauer war und blieb aber geraume Zeit noch dieſelbe wie früher: Ausdruck der kirchlichen Ideen durch das Viele, durch ganze Syſteme und Kreiſe von Geſtalten und Hiſtorien. Es handelte ſich nun darum, ob ſie in dauernder Abhängigkeit von der Malerei verharren oder innerhalb der unvermeidlichen Schranken ihre eigenen Geſetze nach Kräften entwickeln würde.

\+ + +

Wie in der Architektur, ſo dürfen wir auch in der Bildnerei die neuen Regungen als einen **romaniſchen Stil** bezeichnen, ſowie man die auf dem Römiſchen ruhenden Sprachen des Abendlandes nach ihrer (gerade auch zu jener Zeit vellendeten und literariſch betätigten) Umbildung als romaniſche Sprachen benennt.

Freilich ſind dieſe Erzeugniſſe des romaniſchen Stiles der italieniſchen Skulptur durchweg mehr oder weniger roh und ungeſchickt.

Die Figuren ſind plump und kurz; Ausdruck und Bewegung ſind in kindlicher Weiſe nur angedeutet; der Faltenwurf iſt willkürlich und roh. Die Anbringung dieſer Skulpturen an den Faſſaden iſt in der Regel nicht einmal im dekorativen Sinne geſchehen. Erſt im Ausgange dieſer Periode, in den Skulpturen aus dem Anfange des 13. Jahrh. zeigt ſich in dieſer Richtung, wie auch in dem Verſtändnis des Figürlichen ein langſamer Fortſchritt, ſo daß gleichzeitigen franzöſiſchen und deutſchen Arbeiten vor dieſen Werken weitaus der Vorzug gebührt. Dennoch treten ſie mit der ganzen Wichtigkeit einer Neuerung auf, wie die ſelten fehlenden ſelbſtbewußten und mit Lobpreiſungen erfüllten Namensinſchriften beweiſen. Dieſe geben, in ihrer regelmäßigen Verbindung mit Daten, der Kunſtgeſchichte einen fortlaufenden urkundlichen Faden in die Hand, den ſie in Deutſchland und Frankreich zur gleichen Zeit entbehrt.

Der Zeit ihrer Entſtehung wie ihrer Bedeutung nach ſtehen die Skulpturen in Oberitalien denen in Toskana entſchieden voran. Hier allein zeigt ſich auch eine allmähliche Fortbildung des Stiles. Die Nähe des damals kunſtreichern Nordens iſt nicht zu verkennen. So kommen in Bologna aus frühromaniſcher Zeit als Spezialität Steinkreuze und Kruzifixe vor: in S. Pietro (Gang zur Unterkirche) ein äußerſt roher Gekreuzigter mit Maria und Johannes aus Zedernholz, bemalt, wohl aus dem 11. Jahrh.; in S. Petronio ein Steinkreuz (bez. und dat. *Petrus Albericus,* 1159) mit dem Typus des unbärtigen, lockigen Heilandes (ſo ſpät!); im Muſeo Civico drei Steinkreuze, wovon das größte mit bärtigem Chriſtus (dat. 1219), das zweite ebenfalls vom gleichen Typus, das dritte bartlos (um 1000, neu eingeritzt). a b c

Im Anfange des 12. Jahrh. ſind die Skulpturen an den Faſſaden der Dome zu Modena (ſeit 1099) zu Cremona (vor 1114), zu Piacenza (drei Portale, nach 1122), zu Ferrara (Portal von 1135, der Oberbau gotiſch-franzöſiſch, nach dem Muſter des Mittelportals der Kathedrale von Bourges) und von S. Zeno in Verona (1139), ſowie am Portale des Domes ebenda (1135) entſtanden. Da ſie den gleichen Charakter tragen, ſo vermutet man, daß die Meiſter *Wiligelmus* und *Nicolaus,* die ſich an allen dieſen Monumenten als Verfertiger nennen, ſtets dieſelben ſeien. In völlig naiver Weiſe, ebenſoſehr von dem altchriſtlichen Stile entfernt als vom byzantiniſchen unbeeinflußt, tritt in dieſen Reliefbildwerken, deren Darſtellungen dem Alten und Neuen Teſtamente, dem Monatskreiſe, der Theodorichſage (an S. Zeno) entlehnt ſind, bei allem Mangel an künſtleriſchem Verſtändnis und bei aller Roheit der Arbeit das Streben nach Ausdruck und Bewegung und nach klarer Erzählung hervor, während die plumpen Skulpturen von der Porta Romana in Mailand (1167—71, von den Meiſtern *Anſelmus* und d e f g

a *Girardus,* im Museo archeologico) selbst dies vermissen lassen. Die acht Apostel in Hochrelief (roter veroneser Marmor) im linken
b Seitenschiffe des Domes würden — falls wirklich schon 1173 vom Erzbischof Crivelli für den alten Dom gestiftet — in Mailand einzig dastehen. — Eine Folge von acht Reliefs aus der Passions-
c geschichte, jetzt in der r. Chorkapelle des Domes zu Modena (vom alten Ambo stammend), hat stilistische Analogien mit den
d Portalkapitälen des *Magister Enricus* an S. Andrea zu Pistoja und rührt wohl von den aus dessen Werkstatt hervorgegangenen *Alberto* und *Anselmo da Campione* her, die nach 1159 am Dome zu Modena arbeiteten. Älter noch ist eine zweite Relieffolge der vier Evangelistensymbole und Kirchenväter (an der Vorderwand der
e Krypta eingemauert), eines Christus in Gethsemane und eines
f Christus in trono (in der r. Chorkapelle), von einem zweiten Ambo stammend. Die Anlehnung an die (unverstandene) Antike beginnt darin schon sich zu offenbaren. In dieselbe Epoche ist die Kanzel
g in San Giulio (Insel des Ortasees) mit ihrem reichen, aber rohen Skulpturenschmucke zu setzen: der Heilige und die Evangelistensymbole zwischen kämpfenden Tierungeheuern, die Formen scharf umrissen, das Ornament noch z. T. kerbschnittartiges Flechtwerk. Ähnlich an der weniger reich, aber ebenso barbarisch dekorierten
h Kanzel von S. Ambrogio zu Mailand.

Einen deutlichen Fortschritt zeigen die Skulpturen des *Benedetto Antelami* in Parma. Sein frühstes Werk sind an der Arca des
i Hochaltars im Dome die Reliefs ihrer Schmalseiten (Christus mit den Evangelistensymbolen und zwei Gekrönte), sowie die Enthauptung zweier Heiligen in einer der Nischen der Vorderseite (die neun Apostel in den übrigen sind die rohe Arbeit eines Vorläufers), — mit allen Übertreibungen und Unvollkommenheiten einer Jugendarbeit behaftet, aber namentlich im Seelenausdruck schon die Charakteristika des Meisters zeigend. Das figurenreiche Relief der
k Kreuzabnahme (einst bemalt) im Dome (3. Kap. rechts, datiert 1178), vermutlich das Fragment einer Kanzel, und mehr noch die reichen Darstellungen an den drei Portalen, sowie am Sockel des
l Battistero (datiert 1196) kennzeichnen sich durch eine Fülle von Gedanken und glückliche Gestaltungsfähigkeit, durch Klarheit und Regelmäßigkeit des Stils und Sauberkeit der Arbeit. Eine Beeinflussung durch gleichzeitige südfranzösische Bauten ist dabei nicht zu verkennen. Das Bogenfeld, der Türbogen, wie Sturz und Pfosten der Türen sind mit Reliefdarstellungen aus dem Alten und Neuen Testamente und (an der südlichen Tür) aus der Barlaamsage bedeckt. In den Nischen der Wände Engel und Gestalten des Alten Testaments. Den Sockel des Baues schmücken Medaillons mit Tierdarstellungen. Diese, sowie zwölf Hochreliefs mit den Monats-

beschäftigungen in der unteren Galerie des Innern zeigen neben den schon genannten Vorzügen bereits einen Natursinn, ein Verständnis für Form und Bewegung, das die biblischen und mystischen Darstellungen an den Portalen noch vermissen lassen. Im höheren Grade gilt dies noch von einer andern Folge genreartiger Darstellungen der Monate in Einzelfiguren von Arbeitern, die (vermutlich von einem andern Baue herrührend) jetzt im Innern aufgestellt sind. Diese sind wohl ebenso wie die Reliefs an der oberen Galerie erst einer späteren Zeit, etwa der Mitte des 13. Jahrh., zuzuweisen. (Das Baptisterium erhielt erst 1270 seine Weihe, 1302 wurde die Kuppel vollendet.) Auch die vorkommenden Ornamente zeigen bei trefflicher Arbeit ein an die Frührenaissance erinnerndes Verständnis der Nachbildung antiker Motive. Von der Kanzel Antelamis stammen drei figurierte Kapitäle im Museo d'Antichità mit Szenen des A. T., im dramatischen Leben, in der Behandlung des Nackten, im Ausdrucke der Bewegungen und der seelischen Regungen die Kreuzabnahme überragend. Auch der Bischofsstuhl in der Apsis des Domes mit Atlanten, Löwen und den hh. Georg und Paulus zu Pferde ist, den Einzelformen und der gedankenvollen Symbolik nach zu urteilen, ein (späteres) Werk seines Meißels. — Diesen Skulpturen verwandt, wenn auch nicht von gleichem Wert, ist der reiche Bildwerkschmuck am Dome von Borgo S. Donino, wo gleichfalls *Antelami* der maßgebende Künstler war. Nur das linke Nebenportal, sowie das Weihwasserbecken gehören einem Vorläufer in der Art des *Nicolaus* (S. 395 g) an. Eigenhändige Arbeit Antelamis, kenntlich an der Sorgfalt der Ausführung und an den langen Gesichtern, ist der Reliefstreifen mit der Geschichte des h. Doninus am Türsturze des Mittelportals, ebenso die Skulpturen r. und l. von letzterem (David, Ezechiel und Reliefs darüber); das übrige Werkstattarbeit. (Neben ihm charakterisiert sich ein zweiter tüchtiger und eigenartiger Meister in den zwei Reliefstreifen an den beiden Türmen und dem Relief rechts über dem Hauptportale [Enoch emporgetragen]). Neuerdings werden dem Antelami auch die Kreuzigung in der Lünette des l. Seitenportals von S. Andrea zu Vercelli und das Reiterstandbild des Oldrado da Tresseno am Pal. della ragione zu Mailand zugeteilt (ob mit Recht?). Die zwei Verkündigungsstatuen an der l. Außenseite des Domes von Cremona (Ende des 12. Jahrh.) gehören der Schule Antelamis an; in der Madonna ist das antike Pudicitiamotiv mit ebensoviel Selbständigkeit als Schönheitsgefühl verwertet. Von einem provinziellen Nachfolger Antelamis stammen die Skulpturen der Kirche zu Fornovo unweit Parma. Besser, den Anschluß an Frühchristliches bekundend, die Portalskulpturen zu Nonantola.

Schon vor den Anfängen Antelamis (wohl bald nach dem Neu-

a b c d e f g h i

baue des Baptisteriums von 1122—35) ist das beste Werk dieser Epoche
a in Verona, das Taufbecken in S. Giovanni in Fonte, entstanden. Von wirklicher Naturkenntnis kann hier zwar noch weniger die Rede sein, als bei den Bildwerken des Antelami; aber die Darstellung ist voll Leben, die Bewegung und die Gewandung schwungvoll. Die schlanken Figuren, die regelmäßigen Falten, die Nachbildung der antiken Kleidung, sowie der byzantinische Typus der Komposition in der Flucht nach Ägypten beweisen die Bekanntschaft mit byzantinischen Vorbildern (Elfenbeine und Miniaturen). Viel geringer sind die Szenen am Sarkophage der hh. Sergius und
b Bacchus im Museo des Teatro filarmonico (1179), sowie die spätern Statuen Christi und der zwölf Apostel an den Chorschranken
c von S. Zeno (um 1200).

In Venedig hielt die Vorliebe für die musivische Ausschmückung der Baudenkmale eine freie Skulptur lange zurück. Was man gelegentlich aus dem Orient von antiken oder altchristlichen Reliefs als Siegesbeute mitbrachte, wurde an den Bauten, namentlich an der Markuskirche verwertet. (Darunter am merkwürdigsten die beiden Porphyrreliefs mit je einem sich umarmenden Fürstenpaare,
d außen bei der Porta della Carta.) Selbst noch in der Mitte des 13. Jahrh. benutzte man antike oder altchristliche Sarkophage für die Grabdenkmale, so für das Monument des Dogen Marino
e Morosini († 1252) in der Vorhalle von S. Marco und für das des
f Dogen Giacomo Tiepolo († 1253) am Eingange von S. Giovanni e Paolo. Von den mit Geschichten dicht bedeckten Säulen, die
g das Tabernakel des Hochaltars von S. Marco tragen, sind zwei noch altchristlichen Ursprunges, vielleicht eine Reminiszenz der Trajanssäule, während die beiden andern nur als Nachahmung aus dem 11. oder 12. Jahrh. gelten können. — Byzantinischer Einfluß beherrscht sodann die Plastik in Venedig während mehrerer Jahrhunderte. Erst in den Skulpturen an der Bogeneinfassung der
h mittlern Haupttür von S. Marco (Tugenden, Sibyllen, Verrich-
i tungen der Monate) und an der des Portals der Nordseite (Propheten, Engel, Heilige, nebst einer noch halbbyzantinischen Geburt Christi in dem birnförmigen Felde über der Tür) zeigt sich ein selbständiger romanischer Stil (die äußern Bogeneinfassungen erst um 1400). Auch die vier fast lebensgroßen, vergoldeten Engel an
k den Pfeilern unter der Mittelkuppel und derjenige an dem einen
l Pulte gehören hierher. Sie weisen den romanischen Stil des Westens auf; der ins Horn blasende, der beste der vier, von dem
m gleichen Bildner wie die Engelsbüste in der Taufkapelle, steht den Figuren am Taufbecken von S. Giovanni in Fonte zu Verona besonders nahe, nur sind diese venez. Arbeiten entwickelter. — Einen Übergang in den gotischen Stil zeigt die Bogeneinfassung

der Niſche über der mittlern Haupttür (ſitzende und lehnende Propheten, eine Menge von Gewerken und Verrichtungen, die hiermit in den Schutz des h. Markus befohlen werden); auch die vier Prophetenſtatuetten in der Kap. S. Zeno, dem Altare gegenüber, gehören dieſem Übergangsſtile, d. h. etwa der erſten Hälfte des 13. Jahrh. an. Zwar iſt hier nichts, was mit der plaſtiſchen Sicherheit des *Antelami* gearbeitet wäre (es ſei denn ein im Magazin der Opera befindliches Relief mit dem „Traum des Markus", urſprünglich die Lünette eines der Portale ſ. S. 426 l); allein als belebte und ſorgfältige Arbeit verdient zumal die letztgenannte Bogeneinfaſſung alle Beachtung. Andere tüchtige, ſehr ſauber gearbeitete Bildwerke, meiſt Reliefs vom Ende des 13. Jahrh., im Innern (z. B. der h. Georg, Taufe im Battiſtero u. a.) und außen zerſtreut eingemauert.

Was Toskana an Skulpturen hervorbringt, iſt durchweg noch um einen Grad roher, obgleich hier die bildneriſche Ausſchmückung der Kirchenfaſſaden und der Kanzeln erſt um die Mitte des 12. Jahrh. beginnt. Zu den großartigen Schöpfungen der Architektur ſtehen ſie, obgleich in engſter Verbindung mit ihnen, im ſchroffen Gegenſatze. Namentlich zeigt ſich keine Spur jener feinen Verhältniſſe, jener bewußten, glücklichen Wiederaufnahme antiker Formen an den Bauten von Florenz, die übrigens auf plaſtiſche Ausſchmückung zugunſten der muſiviſchen Dekoration faſt gänzlich verzichten. Doch bekunden gerade dieſe Skulpturen in ihren unbeholfenen, von fremden, namentlich von byzantiniſchen Einflüſſen unberührten Formen und in ihrer Ausdrucksweiſe die naiven Anfänge einer ſelbſtändigen, ihren eigenen Weg ſuchenden Kunſt.

In Florenz und Umgebung hat ſich von Bildwerken romaniſchen Stils nur wenig erhalten: Ein h. Michael in byzantiniſchem Prachtornat auf dem Giebel der Abtei von Paſſignano; Tragfiguren an S. Miniato, an S. Jacopo sopr' Arno und am Baptiſterium (Tribuna), vom Ende des 12. und aus der erſten Hälfte des 13. Jahrh.; die ehemalige Portallünette von S. Michele (jetzt im Korridore am l. Seitenſchiffe eingemauert, S. Michael über dem Drachen, von zwei Heiligen flankiert, um 1170); im Muſeo Nazionale zwei Reliefs von geringerer Qualität vom Jahre 1177 (Petri Berufung und Chriſtus den h. Benedikt ſegnend); endlich die Reliefs der Kanzel von S. Leonardo (ſ. S. 401 a, um 1200). Alle dieſe Arbeiten zeigen einen Sondercharakter, der ſich am deutlichſten im Typus der Köpfe präziſiert, und der ſie von den Schöpfungen der andern Schulen, auch der Piſaner, unterſcheidet.

An Portalſkulpturen iſt Piſtoja beſonders reich. Von einem Meiſter *Gruamons* ſind die Architravſkulpturen am Hauptportale

a des auch von ihm erbauten S. Giovanni Fuorcivitas (1162?)
b und am Seitenportale von S. Andrea (1196, s. S. 396 d); ein *Rudolfinus* operarius (also nicht der Künstler?) nennt sich am Archi-
c travbalken der Haupttür von S. Bartolommeo in Pantano (1167). — Von gleichem Charakter sind die Portalskulpturen eines
d Meisters *Biduinus* an S. Salvatore und S. Giovanni in Lucca
e und an S. Cassiano in Settimo (eine Stunde östlich von Pisa,
f 1180), sowie der Sarkophag LIV im Camposanto, bez. und dat. 1200; ferner ebendort (neben dem Eingange links) ein Fries von
g *Bonusamicus*, von welchem auch in der Kirche zu Mensano bei Siena ein bezeichnetes Relief erhalten ist; endlich die Reliefs des
h Taufsteins in S. Frediano zu Lucca vom Meister *Robertus* (Kopien einer altchristlichen Elfenbeinpyxis.) Streng byzantinischem Vorbilde folgt der Engelchor am Architrave des Portals von S.
i Michele degli Scalzi vor Pisa, sowie die Büste des Heilands darüber (1204). — Einen wesentlichen Fortschritt, augenscheinlich unter dem Einflusse altchristlich-byzantinischer Elfenbeinvorbilder, zeigen die jüngeren Skulpturen am Architrave und an den Seiten-
k pfosten des östlichen Portals des Baptisteriums zu Pisa. — In
l Arezzo besitzt die Pieve geringe Friese an den Portalen von der Hand des *Marchionne* (1216). Ein Hauptwerk aus früher Zeit: das große Taufbecken mit Steindeckel über niedrigen Säulen, seit
m kurzem im Museo Nazionale zu Florenz (aus der Nähe von Lucca); trefflich namentlich die Tierköpfe, ganz antike Behandlung. Eine in Konzeption und Technik fortgeschrittnere Gruppe bilden
n der Portalarchitrav an S. Pier Maggiore in Pistoja (12 Apostel),
o der majestätische Engel Michael in der Lünette von S. Giuseppe ebendort und das Fragment der Stützsäule eines Ambo im Dome
p von Pescia.

Bedeutender für die weitere Entwicklung der Skulptur in Toskana sind die Reliefdarstellungen an den Kanzeln, die erst gegen das Ende des 12. Jahrh. als Freikanzeln sich von den Chor-
q schranken loszulösen beginnen. (Die Kanzel in S. Miniato zu Florenz vom Ausgange des 12. Jahrh., noch mit den Chorschranken verbunden, ist eine köstliche, rein musivische Arbeit; solche auch an
r den alten Teilen des Taufbeckens der Pieve zu Faltona [im
s Mugello, von 1157], am Taufbecken und der Kanzel zu Fogna [Mugello, von feinster Ausführung], an den Schranken der Taufkapelle [von einer Kanzel stammend, dat. 1175] und dem Leggioträger [jetzt am Weihwasserbecken, identisch mit dem an der Kanzel
t von S. Miniato] in der Pieve S. Agata bei Scarperia, endlich
u an den Kanzeln in S. Lorenzo zu Signa [12. Jahrh.] und in der
v Pieve zu S. Maria a Monte.) Namentlich durch die begeisterten Predigten der Franziskaner und Dominikaner erhalten die Kanzeln

als ſelbſtändiges und hauptſächlichſtes Möbel der Kirche bald die größte Bedeutung. Sie ſind in dieſer Epoche meiſt vierſeitig, auf Säulen ruhend, die gewöhnlich auf Tieren (Löwen, als den Symbolen des Böſen) ſtehen; der Aufbau iſt einfach, die ornamentale Dekoration in der Regel ſpärlich und flüchtig, da der Hauptnachdruck auf die Reliefdarſtellungen der Seiten gelegt iſt, die der Geſchichte Chriſti als Erlöſers der Menſchheit entlehnt ſind. Für die älteſte dieſer Marmorkanzeln (Anfang des 13. Jahrh.) darf wohl die S. 399k erwähnte in S. Leonardo in Arcetri, vor Porta (a) S. Giorgio in Florenz gelten, früher in der (zerſtörten) Baſilika S. Piero Scheraggio. — Etwa gleichzeitig iſt auch die Kanzel im Dome von Volterra entſtanden; früher die 1194 datierte, durch (b) ihre äußerſt plumpen Skulpturen auffallende Kanzel von S. Michele (c) in Groppoli (Oratorium zur Villa Dalpina bei Piſtoja gehörig; die Statue des Erzengels Michael am gleichen Orte wohl auch vom [pi- (d) ſaner] Meiſter der Kanzel herrührend). Eine einfache, vorwiegend mit bloß ornamentalem Schmuck verſehene Kanzel in Brancoli (Prov. (e) Lucca) und in der Pieve zu S. Maria a Monte (ſ. S. 400v). — Eine (f) kleinere Kanzel von zierlicher Arbeit in dem Bergſtädtchen Barga (g) (bei den Bagni di Lucca) nähert ſich ſchon der ſpätern Kanzel in S. Bartolommeo zu Piſtoja, deren Urheber der um die Mitte (h) des 13. Jahrh. in Toskana viel beſchäftigte *Guido Bigarelli* aus Como war (1199—1250 tätig), der 1246 das Taufbecken im Bat- (i) tiſtero zu Piſa fertigte. Die Kanzel in S. Bartolomeo hat vor den vorher genannten zwar die beſſere Anordnung und ſauberere Durcharbeitung der ornamentalen Teile wie der faſt zierlichen Figuren voraus, kommt ihnen aber in bezug auf Belebung der Geſtalten und Beobachtung der Natur nicht gleich. Bigarelli arbeitete vor 1233 die Skulpturen am Hauptportale des Domes zu Lucca, wohl (k) auch den h. Martin zu Pferde ebendaſelbſt; er iſt hier ganz klaſſi- (l) ziſtiſch, aber ſtarr und ſeelenlos. Von ſeinem frühſten Werke, dem Lettner im Dome von Piſtoja (1199), ſind Reſte erhalten in den (m) intarſiierten Brüſtungen am Taufbrunnen des Baptiſteriums und (n) den Schranken am Chore von S. Andrea, ſowie im Kapitelſaale (o) von S. Francesco. Dann arbeitet er (1211) am Dome von Prato, (p) 1220 an S. Michele zu Lucca. — Endlich die jüngſte der fraglichen (q) Kanzeln im Dome zu Cagliari (1260), die Arbeit eines von (r) Niccolo Piſano noch unbeeinflußten Künſtlers aus Piſa. — Gegenſtändlich von Intereſſe ſind die Reliefs an dem großen Taufbrunnen im Dome S. Cerbone zu Maſſa Maritima, von einem *Giroldo* (s) *da Como* (1267). Er arbeitete auch das Relief vom Jahre 1252 an der Porta S. Giovanni zu Volterra, die Verkündigung im Dome (t) von S. Miniato al Tedesco (1274) und die Madonna mit Engeln, (u) die hh. Petrus und Paulus und den Donator Abt Benvenuto in der

a Badia zu Montepiano (über Prato, beides Reliefs). Verwandt b ſind die Reliefs am grandioſen Taufbecken in der Pieve zu Calci (eine Stunde öſtlich von Piſa), ſowie die plaſtiſchen Arbeiten, mit c denen S. M. di Vezzolano bei Albugnano d'Aſti bedeckt iſt.

Mit dieſen Künſtlern war die Schule der *Comasken* (die „maeſtri Comacini") auch in Toskana eingebürgert. Ihre Fertigkeit als Steinmetzen, die ſie als Baumeiſter und Bildhauer mehrere Jahrhunderte hindurch in ganz Italien geſucht machte, kennzeichnen auch dieſe und ähnliche gleichzeitige Arbeiten in Toskana; namentlich den reichen und trefflichen Schmuck der Faſſade des Doms d zu Lucca, beg. 1204 durch Meiſter *Guidetto* (neuerdings mit *Guido Bigarelli* identifiziert) und erſt nach der Mitte des 13. Jahrh. abgeſchloſſen in der edlen, aber nüchternen Reiterfigur des h. Martin (S. 401 l). Reliefſtil wie Art und Behandlung des Reliefs verraten die als tüchtige Ornamentiſten ausgebildeten Marmorarbeiter.

In Umbrien geht im 12. Jahrh. eine Bildhauergruppe beſonders in der Ornamentik auf antike Vorbilder zurück (vgl. S. 10 g—11 d).

e Aus der Sabina ſeien erwähnt: in S. M. Maggiore zu Alatri ein Altarſchrein mit Szenen des Marienlebens und einer byzantiniſierenden Madonnenſtatue in Holz, vom Ende des 12. Jahrh. f (urſpr. Bemalung erhalten), und in S. M. in Vulturella bei Tivoli ein gleichfalls hölzener Altarſchrein aus dem 12. Jahrh. von *M° Guglielmo*, mit einer Madonna aus dem 13. Jahrh.

In Rom herrſcht in dieſer Zeit ausſchließlich die reiche muſiviſche Bekleidung der Wandflächen und ſelbſt der Bauglieder durch die bunt gemuſterte farbige Steinmoſaik der *Cosmaten*, die wir bei der Dekoration beſonders behandelt haben (vgl. S. 24 u. ff.).

Eines der wenigen wirklichen Skulpturwerke dieſer Zeit in Rom iſt das Hochrelief des knienden Papſtes Nikolaus' IV. (1288—1292), ehemals im leoniniſchen Portikus, jetzt in der letzten g Kapelle des r. Querſchiffs von S. Giovanni in Laterano. Es h bildete mit den noch im Chorumgange aufgeſtellten Statuen der Apoſtel Petrus und Paulus und andern verlorenen Teilen wahrſcheinlich einen vom Papſt errichteten Votivaltar, eine Cosmatenarbeit, wie die jetzt von der Kalktünche befreiten Moſaikreſte (Wappen des Papſtes uſw.) zeigen. Das Bild Nikolaus' IV. verrät individuelle Züge, die Gewandung aber iſt noch recht unfrei. Die Statuen der zwei Apoſtelfürſten dagegen entbehren jeder Belebung, ſowohl in den Zügen, als in der Poſe; die Gewandmotive der Antike in unverſtandener Weiſe entlehnt. — Auch die ſitzende i Statue Karls von Anjou auf der Treppe des Konſervatorenpalaſtes entſtand wenig früher (zw. 1268 u. 1284). Charakteriſtiſcher, wenn auch individuell nicht ſo belebt wie das Porträtrelief Nikolaus' IV., ſcheint ſie viel eher das Werk eines römiſchen Bildhauers,

als des *Arnolfo di Cambio,* dem man ſie neuerdings zuteilen möchte,
weil ſeine Berufung nach Rom durch Karl von Anjou urkundlich
feſtſteht. — Von Bonifaz VIII. eine Reliefbüſte in den vatikaniſchen
Grotten (1301), ſowie zwei Porträtſtatuen am Campanile und a
am rechten Seitenſchiffe des Domes von Anagni (1295, ſ. auch b
S. 407 i u. k). — Am Grabmale Urbans VI. († 1389) in den vati- c
kaniſchen Grotten (ſ. S. 112 f—k) ſoll nur das Sarkophagrelief
(St. Petrus reicht dem Papſte die Schlüſſel) urſprünglich ſein, der
Deckel mit der liegenden Papſtſtatue aber nicht dazu gehören.
Mit der Statue Bonifaz' IX. († 1404) in S. Paolo fuori (Sakriſtei) d
melden ſich ſodann die erſten Anzeichen der Renaiſſance.

In Süditalien iſt ein eigentümlicher, von nordiſch-normanni-
ſchen wie von ſarazeniſchen Muſtern beeinflußter, den byzantiniſchen
Traditionen ſich anſchließender muſiviſcher Schmuck an den Kirchen-
möbeln von hervorragender Bedeutung (ſ. S. 58), während an Por-
talen und Fenſtern die urſprünglich rein ornamentale Dekoration
— an Gewänden, am Türſturz und im Tympanon — ſich zu ſelb-
ſtändigen Kompoſitionen entwickelt. Von ganz flacher, faſt ana-
glypher Behandlung wird das Relief immer körperlicher, bis die
Figuren ſchließlich frei vor den Grund treten. Am intereſſanteſten
ſind die Darſtellungen aus dem Leben Jakobs und Abrahams am
Hauptportale des Domes von Trani (nach 1150), die Legende der e
Apoſtel Petrus und Paulus am Dome zu Seſſa, die Skulpturen f
am Portale von S. Clemente in Caſauria (um 1180) und neben g
der Tür von S. Giovanni in Venere (um 1220), ſowie die Portal- h
ſkulpturen in Altamura (Anfang des 14. Jahrh.) und Bitetto i
(inſchr. erſt 1435). Gemeinſam iſt dieſen Skulpturen wie dem bild-
neriſchen Schmucke der gleichzeitigen Kirchenmöbel (Kanzeln, Am-
bonen uſw. ſ. S. 58) und den (S. 392 erwähnten) Bronzetüren in
Süditalien, im Gegenſatze zu den plaſtiſchen Werken Mittel- und
Norditaliens, ein nur ſehr allmähliches Sichlosringen aus dem Ein-
fluſſe von Byzanz. Anfangs lieferte Byzanz ſogar die Künſtler für jene
Bronzegüſſe; daher finden ſich neben Schlankheit, Zierlichkeit und
Schematismus auch weniger gebundene, aber plumpere, ungeſchick-
tere Figuren. Gemeinſam iſt dieſen Bildwerken ferner, daß auch da,
wo die freie Plaſtik neben der ornamentalen Dekoration zur Geltung
kommt, dies nur im beſchränkten Maße der Fall iſt und in einem der De-
koration und den myſtiſchen Beziehungen ſich unterordnenden Sinne.

Von der durch Friedrich II. angebahnten „Renaiſſance der An-
tike" haben ſich nur wenige, aber merkwürdige Zeugniſſe erhalten:
im Torſo einer Statue des Kaiſers, den Büſten zweier ſeiner Räte,
der Capua imperiale und eines Jupiter (?), ſowie in acht Antefixen
mit männlichen und weiblichen Köpfen, ſämtlich von dem 1233—40
erbauten Kaſtelle an der Volturnobrücke zu Capua, jetzt im Muſeo k

Campano daſelbſt; in den wenigen Bruchſtücken einer Reiterſtatue Friedrichs II., einigen als Gewölbſchlußſteine verwendeten Köpfen und einer kopfloſen Büſte vom Caſtel del Monte (letztere a ins Muſeum zu Bari übertragen; die auf dem Dachgiebel der b Kathedrale von Acerenza befindliche männliche Büſte, fälſchlich als Bildnis Friedrichs in Anſpruch genommen, iſt vielmehr ein ſolches des Kaiſers Julian und eine Arbeit römiſchen Meißels). Wenn alles dies auch mehr oder minder Produkte einer noch rohen Kunſtübung ſind, die die Schöpfungen der erlöſchenden römiſchen Skulptur ſo ſehr als Vorbilder benutzte, daß man verſucht war, ſie dieſer ſelbſt zuzuweiſen, ſo zeigen im Gegenſatze zu letzteren die beſſeren dieſer ſtaufiſchen Bildwerke bereits Anſätze (wenn auch noch unbeholfene) zu charakteriſtiſchem Ausdruck und zu ſeeliſcher Belebung der Formen. — Dieſe Anſätze finden ſich ſodann viel ſtärker entwickelt in den um ein Menſchenalter ſpäter (1272) entſtan- c denen figürlichen Skulpturen an der Kanzel des Doms von Ravello (Reliefs des Ehepaars Rufolo und ſog. Sigilgaitabüſte). Hier iſt die Abhängigkeit von der Antike überwunden; an ihre Stelle iſt die Stilſprache der Gotik getreten.

Wo die Heimat des neuen Stiles, wo nicht nur die Wiege, ſondern auch die geiſtige Quelle für den Meiſter *Niccolò Piſano* (um 1220 bis nach 1280) zu ſuchen iſt, kann nach obigen Ausführungen nicht fraglich ſein. Auch wenn ſein Vater Piero wirklich aus Apulien nach Piſa gezogen ſein ſollte, ſo würde Niccolò der ſüditaliſchen Abſtammung nur den Sinn für ſauberere Durcharbeitung, vollendetere Anordnung und reichere Ideenverbindung verdanken können. Nach Inhalt und Form ſchließt ſich ſeine Kunſt unmittelbar an die älteren toskaniſchen Arbeiten an, ſo ſehr er ſie auch von vornherein überflügelt. Niccolòs Wirkſamkeit allein genügte ſchon, um der Skulptur eine ganz neue Stellung zu geben. Sein Stil iſt eine verfrühte und deshalb bald wieder erloſchene Renaiſſance; von antiken Reliefs, hauptſächlich Sarkophagen begeiſtert, erweckt Niccolò die geſtorbene Formenſchönheit wieder vom Tode. Aus jenen Vorbildern kombiniert er mit ungemeinem Takt ſeine heiligen Geſchichten ſo zuſammen, daß ſie ein lebendiges Ganzes zu bilden ſcheinen, und ergänzt und verſchmelzt alles durch einen Naturſinn, der wahrſcheinlich eben erſt durch den Anblick der Antike in ihm geweckt worden war. — Seine Arbeiten erreichen wohl bei weitem das Beſſere des Altertums nicht und können eher geſchichtliche Curioſa als hohe und eigentümliche Schöpfungen genannt werden. Für die Folgezeit hatten ſie die große Bedeutung, daß durch ſie die kindiſchen und abgeſtorbenen Formen der Frühern beſeitigt waren, und daß der Geiſt des Jahrhunderts zwar nicht

in antikem Gewande, wie bei Niccolò selbst, aber in einer durch diesen kurzen Übergang wesentlich geläuterten Gestalt weiter arbeiten konnte.

Der Antike entlehnt er manche seiner Figuren, er entlehnt ihr den Stil seines Reliefs, selbst die Technik bis zur übertriebenen Anwendung des Bohrers. Die edlen ernsten Gestalten, freilich wenig kirchlich und wenig belebt, die Überfüllung der Kompositionen, die parallelen Falten der Gewänder verraten diese volle Abhängigkeit von der spätrömischen Plastik, während in anderen Teilen, namentlich in den Tieren, eine unmittelbare Naturempfindung sich vorteilhaft geltend macht.

Seine bilderreichen Darstellungen sind die alten, typisch kirchlichen, für die Ausschmückung der Kanzeln sowohl wie der Grabmäler und Kirchenfassaden. Aber wie er der Form der Kanzeln, der Anordnung der Figuren und Reliefs daran eine in ihrer Art vollendete Gestalt gibt, so erhalten auch die altkirchlichen Darstellungen durch ihn in ihrer Zusammenstellung eine ganz neue Belebung.

Im Jahre 1260 vollendete Niccolò sein berühmtes Meisterwerk, die Kanzel im Battistero zu Pisa. In der ganzen Folge der a Reliefs, der Statuetten und der Tiere, auf denen die Kanzel ruht, ist in ebenso sinniger als deutlicher und dem Zwecke der Kanzel entsprechender Weise die Verherrlichung des Evangeliums, das Leben des Erlösers, zur Darstellung gebracht. Zu den Vorzügen des Künstlers kommt hier noch eine besonders fleißige und vielfach eigenhändige Durchführung. Der Einfluß antiker Vorbilder ist besonders deutlich: der hohe Priester mit dem Knaben daneben ist nach dem indischen Bacchus, die Pferde sind nach denen der bacchischen Vase im Camposanto (Nr. 52) kopiert; vom Phädra-Sarkophage (Nr. 21) sind die Phädra und die Amme entlehnt, die zur Maria und Hanna in der „Anbetung“ umgestaltet sind. Die Gestalt einer antiken komischen Kindermaske findet sich als teuflisches Wesen im Jüngsten Gericht, das Porträt einer Matrone auf einer etruskischen Aschenkiste ist als Maria in der Gebursszene angebracht usw. Aber auch Neues vermag er zu gestalten. Im Annunziatarelief hat er zuerst den Widerstreit der auf die Jungfrau einstürmenden Empfindungen als Motiv erfaßt und zu gewaltiger Erscheinung gebracht. Neuerlich wird ihm auch der bildnerische Schmuck der Galerie des ersten Geschosses am Baptisterium zu b Pisa zugeschrieben: groß empfundene, vom Geiste der Antike angehauchte weibliche und männliche Köpfe, als Kämpfer und Schlußsteine der Arkadenbogen.

Als spätere Arbeit des Niccolò (nach 1260) betrachtet man die Skulpturen an einem Seitenportale des Doms zu Lucca (irrtümlich c

schon um 1233 angesetzt): am Türsturze die Verkündigung Mariä, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige, im Halbrund darüber die Abnahme vom Kreuze. Abgesehen von den reinen Formen, die mit den Arbeiten seiner Zeitgenossen an und zwischen den andern Portalen befremdlich kontrastieren, offenbart sich der große Künstler durch eine höchst edle und geschickte Komposition, welche die Momente der Anstrengung und des Seelenausdruckes vortrefflich verteilt und damit ein ganz ausgebildetes Liniengefühl verbindet. — Am 29. Sept. 1265 erhielt der Meister den Auftrag zur a Kanzel im Dome zu Siena. Mit seinen Gehilfen und Schülern, *Arnolfo*, *Lapo* und *Donato*, sowie seinem jungen Sohne *Giovanni* hat er sie im März 1266 begonnen und im Nov. 1268 vollendet. In der Anlage ist sie der Kanzel im Battistero zu Pisa nahe verwandt, aber noch reicher an plastischem Schmuck, achteckig und daher durch zwei Reliefplatten, den Kindermord und eine zweite Darstellung des Jüngsten Gerichts, vermehrt. Hier tritt das Bestreben deutlich hervor, das Relieffeld ganz mit Figuren auszufüllen, diese nach dem Vorbilde der römischen Sarkophage fast frei auszuarbeiten, in richtigern, obgleich noch zu gedrungenen Verhältnissen reihenweise übereinander zu ordnen, die Szenen dramatischer zu beleben, und zugleich den einzelnen Gestalten einen gesteigerten geistigen Ausdruck zu geben. Doch ist bei dieser Fortentwicklung in dramatischer Belebung und naturalistischer Durchbildung die Arbeit flüchtiger und ungleichmäßiger; auch sind die Reliefs überfüllt. Gegenständlich bedeutsam ist hier das erste Auftreten der allegorischen Darstellung der Künste und Wissenschaften b in der mittelalterlichen Plastik; an dem großen Brunnen zu Perugia (1277—80) tritt dann das weltliche Element vorherrschend in sein Recht. Hier war, wie wir sehen werden, sein Sohn *Giovanni* schon der bestimmende Künstler. Zwischen die Kanzeln von Siena c und Pisa fällt die Errichtung des Marmorschreins des h. Dominikus in S. Domenico zu Bologna (voll. 1267, s. S. 407 n). Von einem von Niccolò angefertigten Altare im Dome zu Pistoja (1273) scheint nichts erhalten zu sein.

Das Auftreten Niccolòs war für die Entwicklung der Skulptur in Toskana, in zweiter Reihe aber auch in Nord- und Süditalien, von entscheidendem Einflusse und zwar unmittelbar durch die zahlreichen Schüler, die er bildete. Für uns scheiden sich unter diesen drei eigenartige Künstlergestalten aus: Arnolfo di Cambio und Fra Guglielmo als Nachfolger Niccolòs und sein Sohn Giovanni Pisano als Reformator.

Von *Arnolfo di Cambio* aus Colle di Valdelsa (1232—1301 oder 1302), dem hervorragendsten Gehilfen an der Kanzel in Siena, zwischen 1277 und 1281 auch an dem Brunnen zu Perugia mit-

beſchäftigt, nach 1277 in Rom, nach 1282 in Orvieto und ſeit 1294 in Florenz als Architekt von hervorragender Tätigkeit, ſind noch einige plaſtiſche Werke bezeugt. Wahrſcheinlich iſt ſchon das Grabmal Hadrians V. († 1276) in S. Francesco zu Viterbo eine Arbeit [a] Arnolfos, wie auch die Reſte von dem des Kard. Annibaldi [b] († 1276, Grabſtatue im l. Seitenſchiffe von S. Giov. in Laterano, Exequienrelief im Kloſterhofe daſelbſt). Das Grabmal des Kardinals de Braye († 1282) in S. Domenico zu Orvieto iſt als das [c] früheſte bekannte Beiſpiel jener bald allgemein üblichen Wandgrabmäler von Bedeutung. (Sein urſprünglicher Aufbau iſt dem Grabmale Benedikts XI. in S. Domenico zu Perugia zu entnehmen.) [d] Der Entſchlafene ruht auf einer Bahre, vor der zwei Chorknaben den Vorhang fortgezogen haben; darüber unter einem Baldachin die Statue der thronenden Madonna (in Gewandung — Krone, Schleier, gegürtetes Kleid — und Ausdruck eine Juno pronuba!) zwiſchen zwei Heiligen, die den knieenden Kardinal der Gnadenmutter empfehlen. Hier noch ſtärker als in ſeinem zweiten, gleichfalls mit dem Namen bezeichneten, aber unter der Beihilfe eines ausdrücklich mitgenannten Genoſſen *Petrus* (vielleicht *Cavallini*?) ausgeführten Werke, dem Tabernakel in S. Paolo vor Rom [e] (1285), zeigt ſich Arnolfo deutlich als Schüler des Niccolò. Seine Figuren ſtehen, als fühlten ſie Niſchen um und über ſich; ſie haben bei würdiger Gemeſſenheit und Lieblichkeit im Ausdrucke doch etwas Unfreies. Aus derſelben Zeit ſtammte auch das Preſepio [f] in einer Kapelle von S. Maria Maggiore, wovon ſich in der Konfeſſion der Kapelle Sixtus' V. zwei knieende Propheten und die [g] h. drei Könige unverſehrt, die Madonna und der h. Joſeph modern überarbeitet erhalten haben. Auch das Tabernakel in S. Cecilia [h] (1293) rührt inſchriftlich von Arnolfo her. Ebenſo waren die ehemaligen Grabmäler Honorius' IV. († 1287) und Bonifazius' [i] VIII. (1294—1303) in St. Peter, die (nach Grimaldis Beſchreibung) [k] den Typus der Cosmatengrabmäler zeigten, wahrſcheinlich Werke Arnolfos. Die davon allein noch erhaltenen liegenden Statuen der Päpſte in den vatik. Grotten zeigen ihn jedoch [l] nicht auf der Höhe des Grabmals Braye. Im Muſeo Archeologico [m] zu Perugia verraten drei liegende Geſtalten von klaſſiſcher Größe, wahrſcheinlich von einem Brunnenbecken ſtammend, Arnolfos Geiſt.

Anders geartet als Arnolfo iſt *Fra Guglielmo dell' Agnello* aus Piſa (um 1243 bis nach 1313), der Mitarbeiter Niccolò Piſanos an der Arca in S. Domenico zu Bologna (voll. 1267). Ihm [n] verdankt dieſer erſt den vollen Anſchluß an den plaſtiſchen Kanon der Gotik, der in der ſieneſer Kanzel hervortritt. Die ſaubere, goldſchmiedartige Durchführung und die Gleichartigkeit der Arbeit

in ſämtlichen Reliefs (mit Szenen aus dem Leben der hh. Dominikus und Reginald) machen es wahrſcheinlich, daß Fra Guglielmo allein der ausführende Künſtler war, und daß dem Niccolò nur die Erfindung angehört. Ähnlichen Charakter trägt die von Fra a Guglielmo allein herrührende Kanzel von S. Giovanni fuorcivitas in Piſtoja (angeblich von 1270). Vierſeitig und an die Wand angelehnt, ruht ſie vorn auf zwei Säulen, die auf Löwen ſtehen, an der Wand auf zwei aus tragenden Männern gebildeten Konſolen. Einfacher, aber auch nüchterner als ſein Meiſter, folgt er dieſem, hat aber gelegentlich eine gewiſſe Innerlichkeit der Empfindung vor ihm voraus. (Später war der Künſtler weſentlich als Architekt beſchäftigt, ſ. S. 34 b und 73 d). Von ihm wahrſcheinlich auch die dreifigurige Baſis eines Weihwaſſerbeckens, eine Neu- b erwerbung des Muſeo Nazionale zu Florenz, ebenſo im c Muſeo Municipale zu Orvieto eine Madonna mit akephalem d Kinde und eine ſehr mitgenommene Papſtſtatue (Bonifaz VIII.?), e endlich das Verkündigungsrelief in S. Michele zu Piſa.

Der jüngſte Schüler des Niccolò, ſein Sohn *Giovanni Piſano* (c. 1250 bis nach 1331), gibt der Kunſt eine neue Richtung, die in den Fresken Giottos und in den Bildwerken des Andrea Piſano ihren Abſchluß erreicht. Giovannis Streben iſt durchaus naturaliſtiſch: im Gegenſatze zur Anlehnung an antike Vorbilder, mit deren Hilfe ſein Vater und ſeine Mitſchüler wieder zur treueren Wiedergabe der Natur zu gelangen ſuchten, ſchöpft er unmittelbar aus der Natur; Lebenswahrheit will er mit ſeeliſchem Ausdruck verbinden. Er tut das ſelbſt auf Koſten der Schönheit und Richtigkeit, da ihm eine eigentliche Kenntnis der Anatomie noch abgeht; die Fülle großartiger und neuer Gedanken drängt ihn zu gewaltſamer, haſtiger Betätigung. Während im architektoniſchen Aufbaue und in der Dekoration ſeiner Monumente die Dürftigkeit und der Mangel an Stilgefühl ſich überall da leicht fühlbar macht, wo Giovanni als einer der erſten und größten Träger der Gotik in Italien neue, originelle Formen zu ſchaffen ſucht, zeigt ſich ein vorwiegend maleriſches Beſtreben in ſeinen Kompoſitionen: in der Anordnung ſeiner Reliefs, in den Verkürzungen, in der großartigen Bewegung, in der Darſtellung der auf das höchſte geſteigerten Leidenſchaften, dabei eine erſtaunliche Beweglichkeit und Spannkraft der bildneriſchen Phantaſie.

Zu ſeiner vollen Eigentümlichkeit gelangte Giovanni erſt nach längerem Zuſammenarbeiten mit ſeinem Vater. Schon im Jünglingsalter durfte er für halben Geſellenlohn 1266—68 an der Kanzel f zu Siena mitarbeiten. Die reichere Szenierung, die lebensvollere Auffaſſung, die in dieſem Werke gegenüber der Kanzel zu Piſa hervortritt, dem rückwirkenden Einfluſſe des Sohnes auf den Vater

zuzuſchreiben, iſt jedoch bei dem Alter des erſteren unſtatthaft; vielmehr war es die hier hervortretende Richtung des Niccolò, an der der Sohn ſich entwickelte und allmählich ſeinen eigenen Stil herausbildete. An dem zweiten großen Werke, an dem beide Künſtler gemeinſam genannt werden, dem Brunnen auf dem Domplatze zu Perugia (1278–80), [a] dürfen wir dem Sohne den größeren Anteil zuſchreiben (der architektoniſche Aufbau von *Arnolfo*). Die zahlreichen bibliſchen, allegoriſchen und paraboliſchen Reliefſiguren zeichnen ſich durch lebendige Bewegungsmotive und glückliche Anordnung im Raume aus; geringeren Wert hat die noch etwas ſchwankende plaſtiſche Behandlung. Die Arbeiten von Vater und Sohn, der eine im Abſchluſſe ſeiner Kunſt, der andere in jugendlicher, zum Teile noch ſchüchterner Ausbildung ſeines Charakters, ſind meiſt deutlich unterſcheidbar. Die Bronzegruppe von drei Nymphen [b] auf der Spitze iſt von einem gewiſſen *Roſſo* aus Perugia, unter Giovannis Einfluß, wohl ſelbſt nach einem Modelle desſelben (von Roſſo ſelbſt die Bronzeoberſchwelle [c] am rechten Seitenſchiffportale des Doms von Orvieto). Im Muſeum der Univerſität [d] von Giovanni zwei männliche Figuren vom Brunnen, namentlich der Erzengel Michael groß in der Bewegung.

Die beiden charakteriſtiſchen Hauptwerke Giovannis ſind die Kanzel in S. Andrea zu Piſtoja [e] und die ehedem im Dome zu Piſa errichtete; jene 1301 voll., dieſe gleich danach beg., aber erſt 1310 voll. Beide ſind im Aufbaue, in der Anordnung und in den Darſtellungen ſehr verwandt; die Überreſte der Domkanzel jetzt im Muſeo Civico zu Piſa [f] (alte Sakriſtei von S. Francesco) vereinigt (auch die tragenden Figuren im Campoſanto [g] gehören zur alten Kanzel, ebenſo die Zwickelfiguren von Propheten an der jetzigen im Dome; [h] zwei der urſpr. neun Reliefs — das eine mit der Verkündigung und Heimſuchung Mariä, der Geburt und Namengebung des Täufers, das andere mit den Verdammten aus dem Jüngſten Gerichte — ſind jetzt an den Orgelbaluſtraden im Dome [i] eingelaſſen). In der flüchtigen Ausführung bekundet ſich die Hand von Schülern und Handlangern (*„Bernardus caput magistrorum lapidum"*) in noch größerem Maße als bei der Kanzel zu Piſtoja. Giovannis dramatiſches Talent zeigt ſich namentlich in den mit Vorliebe gewählten bewegten Kompoſitionen: in der Kreuzigung, im Jüngſten Gerichte und zumal im Kindermorde. Der künſtleriſche Genuß an der leicht und großartig geſtaltenden Phantaſie, an dem ergreifenden Ausdrucke, der feinen Naturbeobachtung wird nur noch durch Flüchtigkeit und Fehler der Ausführung, ſtilloſe Überhäufung der Kompoſitionen und Übertreibung des Ausdruckes beeinträchtigt. Bei den ruhigeren Darſtellungen und manchen Einzelfiguren, namentlich an der Kanzel zu Piſtoja (man vgl. den Aaron

und die Sibyllen, an denen ſich Michelangelo begeiſterte!) iſt der Künſtler zugleich glücklicher in den Verhältniſſen und feiner in der Durchführung. (Die ihm neuerdings zugewieſene Statue des a h. Andreas in der Portallünette ſeiner Kirche zu Piſtoja iſt vielmehr von einem piſaner Schüler.) — In einer ältern, ziemlich matten b Arbeit in Piſtoja, dem von drei Tugenden geſtützten Taufbecken in S. Giovanni fuorcivitas, erſcheint Giovanni noch dem Vater verwandt, wenn ſie nicht vielmehr nur aus der Werkſtatt ſtammt. — Auch die derb und breit, aber groß gehaltenen Propheten und c Sibyllen an Giovannis Faſſade des Domes von Siena (ſoweit ſie alt ſind) gehören dem Künſtler an (ſeit 1284—98). Darunter beſonders hervorragend die Sibylle an der Ecke der Südſeite und der oberſte Prophet links.

Von den verſchiedenen Grabmonumenten, die auf Giovanni zurückgeführt werden, iſt nur eines charakteriſtiſch für Giovanni: d das jetzt in einigen großartigen Überreſten im Pal. Bianco zu Genua ſchlecht aufgeſtellte Grabmal der Margareta von Brabant, Gemahlin Kaiſer Heinrichs VII. († 1311). (Die zwei Engel rechts und links von der Gruppe ſind Werkſtattarbeit.) Das Grabmal e Benedikts XI. († 1304) in S. Domenico zu Perugia — dem Monumente Braye Arnolfos im Aufbaue verwandt — iſt eine ſchwächliche Arbeit von ſieneſiſcher Art (Nachfolger *Lor. Maitanis*); viel belebter in Formen und Ausdruck iſt das Denkmal der Heiligen in f S. Margherita zu Cortona (1362) von *Angelo* und *Francesco di Pietro* aus Cortona. Der Reſt (Vorderwand) des Sarkophags g des h. Actus im Dome zu Piſtoja (innere Faſſadenwand, 1337) mit drei Szenen ſeiner Legende ſtammt von einem begabten Schüler Giovannis (*Agoſtino* und *Agnolo da Siena?*). Der Altar h im Dome zu Arezzo, unglücklich und nüchtern im Aufbaue und kleinlich in der Arbeit der zahlreichen kleinen Reliefs aus dem Leben der Maria und der Stadtheiligen, wurde 1369—75 von den Florentinern *Giovanni di Francesco Fetti* und *Betto di Francesco* ausgeführt. Der erſtere nennt ſich auch am Altare Dragomanni i in S. Domenico zu Arezzo; dem letzteren gehört die (fälſchlich k dem Giovanni Piſano zugeſchriebene) Madonna im Muſeum daſelbſt.

Die Tätigkeit des Künſtlers in Norditalien iſt durch die be- l zeichnete Madonnenſtatue in der Arena zu Padua beglaubigt m (um 1305). Auch die zwei Leuchterengel zu ſeiten der Madonna n und das lebensgroße Standbild des Stifters Scrovegni ſind von o ſeiner Hand, während das Grabmal des letzteren († 1336) erſt nach 1350 durch ſeine Söhne errichtet und jüngſt als Arbeit des *Andreolo de Santis* aus Venedig erkannt wurde.

Die Madonnenſtatue in Padua, die Statuette in der Capp. p della Cintola im Dome zu Prato (Marmor, c. 1275, ein Abguß

in der Sakriſtei), die bezeichnete Madonna über der Pforte des
Battiſtero zu Piſa (1304, zwiſchen zwei Heiligen und dem Do- a
nator, die von Schülerhand herrühren) und die Halbfigur der Maria
mit dem Kinde im Campoſanto zu Piſa (um 1285—90) erſcheinen b
als weſentlich eigenhändige Arbeiten des Meiſters. Eine im kleinſten
Maßſtabe aus Elfenbein gearbeitete Maria, die das die Weltkugel
tragende Kind mit beiden Armen hoch emporhebt, in der Sakriſtei
des Domes zu Piſa, iſt eine beglaubigte Arbeit, von 1299. Von c
einer Gruppe der Madonna zwiſchen der knieenden Piſa und
Kaiſer Heinrich VII. hat ſich im Campoſanto zu Piſa die Figur d
der Piſa in verſtümmeltem Zuſtande erhalten (ſie ſtand über der
Domtür gegenüber dem Campoſanto). Die ihm zugeſchriebene
Madonna im Muſeo Civico zu Turin iſt nur Schülernachahmung e
(*Tino da Camaino?*). Ebenſo hat die Madonnenſtatuette im Muſeum
zu Arezzo nichts mit Giovanni zu tun (*Betto di Francesco?*). Un- f
mittelbar unter ſeinem Einfluſſe entſtand die in ein Tondo gefaßte
Madonna im Dommuſeum zu Empoli. Sehr charakteriſtiſche Ar- g
beiten im Stile des Meiſters ſind zwei Giganten als Träger des Por-
tals der Kirche von San Quirico (zw. Siena und Pienza, 1298); ein h
Werk ſeiner Schule iſt die Marmorſtatue des h. Petrus in Caſtel- i
franco (bei Empoli, im Hofe der Canonica), wie auch die Ma-
donna im Dome von Pietraſanta (Sakriſtei, als S. Lucia verehrt). k
Die letzte, urkundlich bezeugte Arbeit Giovannis iſt der florentiniſche
Giglio an der Außenſeite von Porta Romana zu Florenz (1331). l

Iſt ſchon an den meiſten Werken Giovannis von größerem Um-
fange eine mehr oder weniger ſtarke Teilnahme von Schülern
anzunehmen, ſo ſind eine Anzahl anderer ihm gewöhnlich zuge-
ſchriebener Werke, zum Teil ſchon nach der Zeit ihrer Entſtehung,
ausſchließlich der Schule oder Nachfolgern des Meiſters zu-
zuſchreiben. Dahin gehören der teilweiſe ſehr rohe bildneriſche
Schmuck an der Domfaſſade wie am Battiſtero zu Piſa, die m
Madonna zwiſchen Heiligen in einem Baldachin über einer Türe
des Campoſanto und die zum Teil recht tüchtigen Statuen n
an der Außenſeite von S. M. della Spina zu Piſa, deren Bau o
erſt kurz nach des Meiſters Tode begann. Ferner die zu zwei
Beichtſtühlen umgewandelten Reſte einer Kanzel in S. Michele, p
wovon vier Reliefſtafeln in die Orgelbaluſtraden im Dome ein- q
gelaſſen, vielleicht das Werk des S. 409 i genannten *Bernardus.*

Alles in allem gerechnet, iſt Giovanni der einflußreichſte Künſtler
ſeiner Zeit geweſen. Ohne ihn hätte es keinen Giotto gegeben,
oder doch einen andern und befangeneren. Giotto verdankte ihm
gewiß mehr als ſeinem Lehrer Cimabue. Sein Einfluß machte ſich
durch ſeine umfaſſende Tätigkeit raſch in ganz Italien geltend,

und aus ſeiner Kunſtrichtung gehen an den beiden Hauptorten Toskanas, in Florenz und Siena, eine Anzahl ſelbſtändiger Meiſter hervor, die die piſaner Bildnerſchule beſchließen und zugleich die italieniſche Gotik auf ihre Höhe und zu ihrem Abſchluſſe bringen. Indem ſie zugleich über Toskana hinaus in Süd- und Norditalien tätig ſind, geben ſie auch hier den Anſtoß zu einer weſentlich auf Giovanni Piſanos Vorbilde baſierenden lokalen bildneriſchen Tätigkeit.

In Florenz galt bisher Giotto als der Begründer einer ſpezifiſch florentiniſchen Bildnerſchule. Aber ſchon vor ihm waren verſchiedene, bisher nicht beachtete Künſtler in Florenz tätig, die noch ſtärker als Niccolò Piſano, ihr Vorbild und vielleicht ſelbſt Lehrer, ſich an die Antike anlehnten und Arnolfo weit übertrafen. Außer den Reſten eines Grabmals in Privatbeſitz ſind das groß gehaltene Relief der Frauen am Grabe im Refektorium von S. [a] Croce, zwei kleine Reliefs mit Engeln außen an der Nordwand dieſer Kirche, das Reitermonument des Guglielmo Amerighi im [b] Hofe der Annunziata (1289), die geringere, ſteife Koloſſalſtatue [c] Papſt Johann XXII. im Dome (1323, irrtümlich Bonifaz VIII. gen.), [d] ſowie das treffliche Georgsrelief an der Porta S. Giorgio (um 1285) die dürftigen Überreſte aus den Werkſtätten dieſer Künſtler, die Giotto unmittelbar vorangingen. Für die florentiner Plaſtik war ſodann *Giotto* (1267?—1337) nicht nur durch den neugeſtaltenden Einfluß, den ſeine maleriſchen Schöpfungen auf die geſamte Kunſt Italiens ausübten, maßgebend, ſondern man gibt ihm auch eine eigene bildneriſche Tätigkeit. Gelegentlich des Baues des Cam- [e] panile zu Florenz, den er 1334 begann, ſoll er die beiden untern Stockwerke jedes mit einem Kranze von Reliefdarſtellungen in kleinen vier- und ſechsſeitigen Feldern geſchmückt haben. Nach Ghibertis Zeugnis hat er einige eigenhändig ausgeführt, weitaus der größte Teil iſt jedoch erſt nach ſeinem Tode (im Jan. 1337) durch *Andrea Piſano* und deſſen Schüler nach eigener und Giottos Erfindung gearbeitet. Kompoſition und plaſtiſcher Sinn erregen hier faſt geringeres Intereſſe als der Inhalt, der eine Art von Enzyklopädie alles profanen und heiligen Tuns der Menſchen zu geben ſucht. Bei Anlaß der Malerei werden wir auf die Anſchauungsweiſe zurückkommen, die dergleichen Aufzählungen in der damaligen Kunſt (wie ſchon am Brunnen von Perugia und früher in den Bildwerken des Battiſtero zu Parma) hervorrief. Jede Kunſtepoche braucht einen Gedankenkreis dieſer Art, an dem ſich die Form entwickeln und äußern kann, und der zugleich an ſich ein bedeutendes kulturgeſchichtliches Zeugnis iſt. Manche überſchätzen ihn wohl auch und legen eine Tiefe hinein, die nicht darin iſt.

Bei dieſem Anlaſſe eine Bemerkung über den Unterſchied der chriſtlichen und der antiken Symbolik überhaupt. Die chriſtliche

iſt nicht volkstümlichen Urſprunges, nicht mit der Religion und mit der Kunſt von ſelbſt entſtanden wie die antike, ſondern durch Kombination und Abſtraktion Gelehrter und Wiſſender aus den verſchiedenſten Stellen der Bibel gewonnen. Schon deshalb hat ſie nur eine bedingte Gültigkeit in der Kunſt erreicht. Nun kam aber noch aus der gelehrten Theologie und Philoſophie ein ſtarkes Kontingent abſtrakter allegoriſcher Begriffe hinzu, die ebenfalls von der Kunſt eine ſinnliche Belebung verlangten. Schon im Altertume kommt ähnliches vor, aber anſpruchsloſer und weniger buchmäßig. Wenn man aber inne wird, welchen heiligen Ernſt und welche Treue Giotto und die Seinen dieſem Gedankenkreiſe widmeten, ſo bleibt kein Zweifel, daß ſie davon überzeugt und beglückt waren. Die Gegenſtände ſind zeitlich bedingt, wenn nur das Gefühl, das die Künſtler daran knüpfen, ein unendliches iſt!

Der Vergleich der Reliefs am Campanile mit den verwandten Bildwerken des Niccolò und Giovanni Piſano am Brunnen von Perugia zeigt den großen Schritt, den nach fünfzig Jahren die italieniſche Kunſt vorwärts gemacht hatte: Einfachheit und Geſchloſſenheit der Kompoſition, Tiefe und Kürze des Ausdrucks, Reichtum der Erfindung, Wahrheit und Mäßigung in der Bewegung und in den Verhältniſſen zeichnen dieſe kleinen anſpruchsloſen plaſtiſchen Darſtellungen von meiſt nur einer Figur in einer ähnlichen Weiſe aus wie die großen Freskenzyklen Giottos. Auch die Richtigkeit der Proportionen wie die Sauberkeit der Marmorarbeit ſind charakteriſtiſch für Andrea Piſano.

Andrea di Ugolino Nini Piſano (geb. 1273 zu Pontedera, 1299 bis 1305 vielleicht Geſelle des Giovanni am Dome zu Piſa, dagegen an der Mad. della Spina nicht beteiligt, 1336—43 Bauleiter am Campanile zu Florenz, 1347 und 1348 Dombaumeiſter in Orvieto, wo ihm irrtümlich die Madonna über dem Portale zugeſchrieben wird, † 1348) übertrug das Darſtellungsprinzip Giottos, unter deſſen nächſtem Einfluſſe er arbeitete, mit wahrhaft hohem Bewußtſein in die bedingteren Formen der plaſtiſchen Kunſt. Von ihm iſt die eherne Südtür am Baptiſterium zu Florenz (modelliert 1330, a gegoſſen durch den Venezianer *Leone d' Avanzo,* aufgeſtellt 1336) mit den Geſchichten Johannes des Täufers. Hier iſt ein Fortſchritt auch über Giovanni hinaus; zwar wird deſſen Detailbelebung ſchon des kleinern Maßſtabes wegen nicht erreicht, allein die Grenzen des Reliefs ſind hier viel richtiger erkannt und feſtgehalten. Es iſt vielleicht die reinſte plaſtiſche Erzählung des ganzen gotiſchen Stiles; Andrea gibt das Seinige wunderbar in wenigem, mit dem ſicherſten Gefühl deſſen, was in dieſer Gattung überhaupt zu geben war, während Giovanni mit ſeinem Reichtume ſich überſtürzt hatte. Die Heimſuchung, die Enthauptung, die Überreichung des Hauptes

(bloß zwei Figuren), die Grabtragung, die Grablegung des Johannes ſind Motive von einfachſter Schönheit. Die acht theologiſchen und moraliſchen Tugenden in den untern Feldern können ebenfalls in ihrer Art einzig heißen, vor allem die Figur der „Hoffnung“. — Wegen ihrer Übereinſtimung mit dieſen Reliefs ſind die trefflich durchgeführten, edlen Marmorſtatuetten des ſegnenden Chriſtus
a und der h. Reparata im Muſeo dell' Opera als Werke des Andrea in Anſpruch genommen, laſſen aber einen jüngeren Meiſter vermuten. Nahe ſteht ihm das auffallend feine Relief des h. Martin
b zu Pferde an S. Martino zu Piſa. Als Arbeit der Werkſtatt iſt
c eine Reihe im Muſeo Nazionale zerſtreuter Statuetten zu nennen. Ebendort auch die einſt über Porta Romana thronende Madonna
d zwiſchen Petrus und Paulus von *Paolo di Mº Giovanni* (1328), — ein Nachklang des Stils des „Cecilienmeiſters“. (Die Statuen für die Domfaſſade von 1357, jetzt am Beginne der Allee nach Poggio-
e Imperiale vor Porta Romana (ſ. S. 435 c), ſowie die ſechs Engel-
f ſtatuetten in Villa Caſtello, ebendaher, ſind nicht von Andrea; drei davon ſind ſo vorzüglich und monumental konzipiert, daß man ſie Orcagna zuteilen möchte. In dieſe letztere Reihe gehören auch
g zwei Engel im Hemicycle des Boboligartens und eine Pro-
h phetenſtatue in Villa Petraja [Terraſſe].)

Andrea hatte zwei Söhne, die ſeiner Kunſt folgten. Der jüngere, *Tommaſo Piſano* († nach 1371), erſcheint in einem bezeichneten
i Tabernakel am Altare von S. Francesco zu Piſa nur als ein mäßiger Künſtler: kleinlich, ohne feineren Sinn für Anordnung und ohne Verſtändnis für Form. Ihm gehört auch die Votivtafel mit dem knienden Ehepaare Upezinghi-Gherardesca im
k Campoſanto (die dazu gehörige Halbfigur Chriſti, jetzt in
l S. Cecilia, für ihn zu gut und eher von *Nino*).

Eigenartiger iſt der ältere Sohn *Nino Piſano* († vor 1368, angeblich ſchon der Gehilfe des Vaters an den Türen des Battiſtero, in Orvieto 1349 kurze Zeit Leiter des Dombaus, dann in Piſa). An die Stelle der ſchlichten Größe und Anmut in den Werken des Vaters tritt beim Sohne ein mehr genreartiger Zug, der am anmutigſten in verſchiedenen Madonnen zum Ausdrucke kommt.
m So in der hoch oben im rechten Querſchiffe von S. M. Novella zu Florenz angebrachten, bezeichneten Statue, ferner in der Halb-
n figur einer Madonna, die das Kind ſäugt, in S. M. della Spina zu Piſa und in der Madonna zwiſchen Heiligen auf dem Altare
o dieſer Kirche. Auch das Muſeo Municipale in Orvieto beſitzt eine charakteriſtiſche Madonnenſtatuette (1349) von ſeiner Hand. Sehr nahe ſteht ihm auch die Holzſtatue des Engels Gabriel eben-
p dort, während die derbere Annunziata von andrer Hand, vielleicht *Agoſtino* und *Agnolo da Siena* iſt. (Auf die Verwandtſchaft

der Madonna über dem Grabmale Cornaro [† 1367] im Chore a von S. Giovanni e Paolo zu Venedig mit der Ninos in S. b M. Novella, wie auf die der Apoſtel daneben mit der Schule des Andrea Piſano iſt neuerdings hingewieſen.) — In Piſa außerdem in S. Caterina ein reiches, in der Anordnung klares, in der c Durchführung der Reliefs wie der Einzelfiguren tüchtiges Grabmonument des Erzbiſchofs Simone Salterello († 1342), ſowie die Marmorfiguren der Maria und des trefflichen Engels Gabriel in der Kapelle rechts vom Chore. (Eine zweite, geringere Ver- d kündigung [Holz] aus S. Francesco im Muſeo Civico.) Jüngſt iſt e die Statue eines h. Biſchofs von ihm (bez.) in S. Francesco zu Oriſtano bei Cagliari zum Vorſcheine gekommen. Auch die f Marmorſtatuette der Madonna in S. Anſano bei Fieſole iſt eine g reizvolle Arbeit Ninos. Die Durchbildung des Details, namentlich die ſaubere Politur iſt ihm wie keinem andern Piſaner Meiſter eigen. Einem Nachfolger aus ſeiner Werkſtatt gehört der ſchöne Crucifixus in S. Michele in Borgo an (1390); einem nicht näher h zu beſtimmenden Künſtler der Schule die beiden Verkündigungsſtatuen (in Marmor) des Baptiſteriums zu Carrara, einem i zweiten die treffliche Marmormadonna im Muſeo Civico zu Piſa k (Saal XII, Nr. 14, vom Mittelgiebel der Madonna della Spina, um 1380).

Während Andreas Söhne das Feld ihrer Tätigkeit in Piſa finden, entſteht in Florenz eine Reihe von Kunſtwerken, die ihrem Charakter nach gleichfalls der Schule und Nachahmung des Andrea Piſano angehören, bei denen aber nur für einzelne ſich die Namen der Meiſter nachweiſen laſſen. Dahin gehört eine Anzahl Grabmonumente und Statuen in S. M. Novella, in S. Croce, im l Dome, im Muſeo des Domes und am Campanile. Bemerkens- m wert iſt darunter die etwas ausdrucksloſe, aber ſonſt tüchtige Madonna zwiſchen zwei Engeln über der zweiten ſüdlichen Domtüre n von *Piero di Giovanni Tedesco* (ſ. S. 435 a); ferner am Campanile o die vier Statuen der Südſeite, von denen drei dem Maler *Mea*, die vierte dem Maler *Giottino* zugeſchrieben werden. Auch der Taufſtein im Battiſtero (aus der erſten Hälfte des 14. Jahrh., p zwei Reliefs 1371 hinzugefügt), ſowie das Weihwaſſerbecken q im Dome gehören unter dieſe zwar recht fleißigen, aber wenig erfreulichen Werke, die ohne individuelle Belebung und ohne eigene Beobachtung der Natur in mehr oder weniger ſtilloſer Weiſe von den Traditionen des Andrea Piſano und des Giotto zehren. In die Reihe dieſer Arbeiten, aber mit ſtärkeren Anklängen an Piſaniſches, gehört auch das wenig bedeutende Taufbecken der Sakriſtei im r Dome zu Volterra. — Auch die Werke des Lombarden *Alberto di Arnoldo* machen hiervon keine Ausnahme. Erhalten ſind von ihm der Altar im Innern des Bigallo (eine Madonna zwiſchen s

a zwei Engeln, voll. 1364), ſowie das Relief der Madonna außen, dem Battiſtero gegenüber (1361).

Eine neue Phaſe der Entwicklung, den Abſchluß des gotiſchen Stils, führt in Florenz der auch als Maler hervorragende *Andrea di Cione,* gen. *Arcagnolo* oder gewöhnlich *Orcagna* (1329—68), herbei. Sein einziges beglaubigtes plaſtiſches Werk, das auf uns ge-
b kommen, iſt das bekannte Tabernakel in Orſanmichele, vollendet 1359. Schon ſachlich bieten die Skulpturen desſelben ein hervorragendes Intereſſe als Inbegriff deſſen, was ſich von kirchlicher Symbolik in einem Kunſtwerke zuſammenſtellen ließ. In plaſtiſcher Beziehung tragen ſie ein ähnlich großes Stilgepräge wie die Fresken des Meiſters, der mehr noch auf Giotto als auf Andrea Piſano zurückgeht und, obgleich er ſie nicht völlig erreicht, doch einen Schritt über beide hinaus tut. Ernſt und Größe der Auffaſſung, Klarheit und Lebendigkeit der Darſtellung ſind ihm mit ſeinen Vorgängern gemeinſam; der ſtrenge, ſelbſt herbe Zug in den Geſtalten des Giotto iſt auch ihm eigentümlich; in der Detailbildung, ſoweit er ſelbſt Hand anlegt, kommt er dem Andrea Piſano nahe, im Verſtändnis der Formen übertrifft er ihn; im Gegenſatze gegen die Reliefs am Campanile und namentlich an der Pforte des Baptiſteriums iſt ſein Stil ein rein maleriſcher. Daher iſt er in der Kompoſition reicher, in der Bewegung und im Ausdrucke mannigfaltiger und naturaliſtiſcher, ſo daß er (ähnlich wie Giovanni Piſano) in dem großen Relief des Todes der Maria ſelbſt vor Überfüllung und Verzerrung nicht zurückſcheut. Die beiden Bildniſſe hier (der Stifter und der Künſtler) ſind ſchon individuell belebte Geſtalten. Das Relief der Maria in der Herrlichkeit erinnert in der herben Schönheit, im Wurfe der Gewandung und in tüchtiger naturaliſtiſcher Durchbildung ſchon an die gleiche, um ein halbes Jahrhundert jüngere, berühmte Darſtellung Nanni di Bancos am Nordportale des Domes, der es als Vorbild diente.

Nach der Verwandtſchaft mit dem Stile des Orcagna galten früher irrtümlich für ſeine Arbeiten die Statuetten in den Fenſter-
c füllungen von Orſanmichele (innen wie außen), von der Hand des *Simone di Francesco Talenti* (1378, einige der modern er-
d ſetzten Originale im Muſeo Nazionale), ſowie die fleißig durch-
e gebildeten Medaillons der Tugenden an der Loggia dei Lanzi, die 1383—87 von *Giovanni di Fr. Fetti, Giovanni d' Ambrogio* und *Jacopo di Piero Guidi* (ſ. S. 435 b und 436 h) nach den Zeichnungen des *Agnolo Gaddi* ausgeführt wurden. *Sim. Talenti* (und nicht Sim. Ferrucci, dem ſie die Tradition zuſchreibt) gehört auch die
f Madonna mit Kind, die 1399 an Orſanmichele in der Niſche der Medici, Speziali e Merciai aufgeſtellt wurde und jetzt im Innern der Kirche an der Wand des linken Seitenſchiffs ſteht. — Auch

die weſentlich geringeren Grabſteine der Familie Acciajuoli in der Certoſa vor Porta Romana wurden irrtümlich dem Orcagna zugeſchrieben. Dagegen ſteht ihm die große Marmorſtatue eines muſizierenden Engels im Muſeo Nazionale ſehr nahe. Geringer die Verkündigung in S. Croce (Capp. Baroncelli). Von den vier Prophetenſtatuen (mit aufgeſetzten antiken Köpfen), die an der Rückwand des Hofes von Pal. Medici ſtehen (von der Domfaſſade ſtammend), folgen die beiden größern noch den Traditionen Orcagnas, während die zwei kleineren ſchon auf die Anfänge des Quattrocento deuten (vgl. S. 414 e u. f, ſowie S. 435 c u. 436 a). Im Anſchluſſe an Orcagna ſind auch die Statuen an der Nordſeite des Campanile entſtanden (irrtümlich Luca della Robbia zugeſchrieben): zwei Propheten und zwei Sibyllen, namentlich letztere von einfach edler Gewandung und ſchönen Köpfen; ſämtlich augenſcheinlich von derſelben Hand. Von ſeinem Stile berührt und ihn vorverkündend erſcheinen auch die zwei Relieftafeln mit dem Tode Mariä und der Gürtelſpende, urſprünglich am Altare der Capp. della Cintola im Dome zu Prato, jetzt in einem Nebenraume der Kapelle befindlich, als deren Schöpfer *Niccolò di Cecco* und deſſen Schüler *Sano* gelten (1354—59).

✣✣✣

Wie in Florenz, ſo entwickelt ſich auch in dem politiſch nachſtrebenden Siena während des 14. Jahrh., angeregt durch die Tätigkeit des *Niccolò* und mehr noch des *Giov. Piſano*, ein Zweig der von Piſa ausgegangenen Bildhauerſchule, der dem Florentiner an Zahl der Künſtler wie an Fruchtbarkeit nichts nachgibt, durch den weiteren Kreis ſeiner Tätigkeit jedoch ihn noch übertrifft. In ganz Mittelitalien wie in Neapel finden wir ſieneſiſche Bildhauer tätig, während dieſelben Künſtler in Siena ſelbſt meiſt nur als Baumeiſter an dem großen nationalen Monumente, am Dome, beſchäftigt ſind. An innerem Gehalt, Größe der Auffaſſung und Verſtändnis der Form ſtehen freilich dieſe Bildner hinter denen von Florenz viel weiter zurück, als die gleichzeitigen Maler Sienas hinter den florentiner Malern. Denn was die Kunſt Sienas im 14. Jahrh. auszeichnet, ſind weſentlich maleriſche Qualitäten, die ſich in den Bildwerken teilweiſe zu deren Ungunſten geltend machen. Breite der Erzählung und heitere Auffaſſung ohne beſondere Vertiefung, Anmut und Zierlichkeit der Geſtalten ohne eigentliches Verſtändnis der Form, ſaubere Durchführung ohne Größe und Energie der Arbeit ſind in dieſer Epoche die charakteriſtiſchen Eigenſchaften der Bildhauer Sienas. Ihnen fehlen daher auch weſentliche individuelle Verſchiedenheiten; eine tüchtige Mittelmäßigkeit iſt allen gemeinſam, ein wahrhaft großer Künſtler fehlt aber unter ihnen.

Von den Geſellen, die Niccolò Piſano zwiſchen den Jahren 1266 und 1268 an der Kanzel im Dome beſchäftigte, ließen ſich drei, *Lapo, Donato* und *Goro,* dauernd für den Dienſt der Stadt gewinnen. Als dann im Jahre 1284 Giovannis Plan zur Faſſade des Domes angenommen wurde, bildete dieſer Meiſter bei deren Ausführung eine ganze Schule von Bildhauern aus; daher wurde ſein Einfluß für die Entwicklung der ſieneſiſchen Plaſtik maßgebend.

Dem ſeiner Zeit berühmten *Ramo di Paganello,* einem Zeitgenoſſen Giov. Piſanos, wird die tüchtige frei bewegte Statue des
a h. Franz vom Portalgiebel von S. Francesco (jetzt an der l. Wand im Innern der Kirche) zugeſchrieben. Dann gehören ihm wohl auch die bedeutenden Statuen der Madonna zwiſchen den hh. Franz und
b Chiara über dem Torbogen, der zum Vorplatze der Kirche führt. Von *Lando di Pietro* († 1340), einem Schüler des Giovanni Piſano, ſind keine Werke mehr bekannt. Um ſo mehr iſt uns von *Tino*
c *di Camaino* († 1337) erhalten. Zuerſt finden wir ihn in Piſa beſchäftigt, wo er 1312 an einem (verlorenen) Tauffteine im Dome und in der von ihm erbauten Capp. S. Ranieri an einem jetzt in
d der Capp. Ammanati des Campoſanto (gegenüber dem Eingange) befindlichen Altarrelief mit der Madonna, der vom h. Ranieri der Stifter der Kapelle empfohlen wird, arbeitete. Im Jahre 1315 führte
e er das jetzt im Campoſanto aufgeſtellte Monument Kaiſer Heinrichs VII. mit der edlen Figur des Toten in liegender Stellung und den Reliefgeſtalten der elf Apoſtel aus. Dazu gehörte wahrſcheinlich die Gruppe von fünf Statuen (der ſitzenden größeren des Kaiſers und der vier ſtehenden kleineren ſeiner Räte) ebendort. Ihre geringere Qualität verrät die Hand eines Gehilfen — vielleicht des *Lupo di Francesco,* Nachfolgers Tinos im Amte des Dombaumeiſters. Dann arbeitete er zwiſchen 1315 und 1321 das
f Grabmal des Kard. Petroni im Dome zu Siena († 1313). Auch der tapfere Verteidiger von Florenz gegen Heinrich VII., Biſchof Antonio d'Orſo († 1321), iſt durch ein Grabmonument von Tinos
g Hand im Dome zu Florenz verewigt (innere Faſſadenwand, links vom Hauptportale), auf dem die Figur des Verſtorbenen ſitzend angebracht iſt. Das Grabmal des Biſchofs von Fieſole, Tedice
h Aliotti († 1336), in S. M. Novella (neben der Capp. Rucellai) wird ihm fälſchlich zugeſchrieben: es verrät entſchieden florentiniſchen Urſprung. Dagegen hängt der Bildſchmuck des Grabmals Della
i Torre († 1317) im erſten Hofe von S. Croce enge mit dem am Grabmale Petroni zuſammen. Wie Tinos Nachfolger ſeine Art zur Karikatur verzerren, bezeugt die Madonna über der Tür von S.
k Michele in Piſa (fälſchlich dem *Fra Guglielmo* zugeſchrieben). — Im Jahre 1324 zog der Herzog Karl von Calabrien Tino nach Neapel, wo wir ihm weiter unten wieder begegnen werden.

Wie Tino ſo hat auch ein gleichzeitiger Meiſter *Gano* eine Anzahl Grabmäler geſchaffen. Von ſeiner Hand iſt das Grabmal des Biſchofs von Piſtoja, Tommaſo di Andrea († 1303), und das des Raniero Porrina († nach 1314) beide im Dome zu Caſole (zwiſchen Siena und Volterra), letzteres mit dem tüchtigen Standbilde des Verſtorbenen. Auch das reichſkulpierte Portal im erſten Kloſterhofe von S. Francesco zu Siena (1336) ſoll von ihm ſtammen. Ein Meiſter *Goro di Gregorio* nennt ſich 1324 an der mit Statuetten und Reliefs aus dem Leben des Heiligen geſchmückten Arca di S. Cerbone im Dome zu Maſſa Maritima, zu der einſt auch die elf Apoſtelſtatuetten (jetzt im Chore) gehörten. Er iſt wohl identiſch mit „Mag. Gregorio de Gregorio de Senis“, dem Bildner des Marmorſarkophags des Biſchofs Guidotto de Tabiatis im Dome zu Meſſina (1333). Vielleicht gehört ihm auch der Sarkophag des Biſchofs Ricciardi († 1348) im Dome von Piſtoja (auch dem *Giov. d' Agoſtino* zugeſchrieben). — Bekannter iſt ein Werk, das der Unternehmer *Cellino di Neſe* (1334—40 in Piſtoja, 1349 und 1368—74 am Campoſanto, 1360—62 am Baptiſterium zu Piſa, lebte noch 1375 in Piſa) nach dem Entwurfe eines ungenannten ſieneſiſchen Bildners (*Agoſtino* und *Agnolo da Siena?*) ausführte: das Monument des rechtsgelehren Freundes Dantes, Cino de' Sinibaldi im Dome zu Piſtoja (1337), das für eine Reihe ſpäterer Profeſſorengräber des 14. und 15. Jahrh. das Vorbild abgegeben hat oder doch wenigſtens das älteſte uns erhaltene Beiſpiel der Art iſt. Auf dieſen iſt der Verſtorbene in der Regel im Relief auf dem Katheder vor ſeinen Schülern dozierend dargeſtellt. Hier iſt außerdem auf dem Sarkophage die lebensgroße Statue des Rechtsgelehrten inmitten der kleiner gehaltenen Statuen ſeiner Zuhörer angebracht. Ein zweites von Cellino ausgeführtes Monument iſt in der Capp. Amannati im Campoſanto zu Piſa aufgeſtellt: das Grabmal des Arztes Ligo Amannati († 1359). — Unter dem Einfluſſe Giov. Piſanos (mit ſtark ſieneſiſchem Einſchlage) ſtehen die Reliefs an dem anſpruchsloſen Taufbecken des Baptiſteriums am Dome von Montepulciano. Zwei Heiligenſtatuen in letzterem (1. Kap. des l. Seitenſchiffs) gehören demſelben Künſtler an.

Eine ebenſo umfangreiche als bezeichnende Arbeit der Sieneſer Meiſter dieſer Zeit iſt das Monument des Biſchofs von Arezzo, Guido Tarlati, im Dome zu Arezzo, 1330 durch *Agoſtino di Giovanni* und *Agnolo di Ventura* voll. Der architektoniſche Aufbau iſt (als Nachahmung kleiner Elfenbeintafeln) ſehr unglücklich: auf zwei Säulen ſteht eine große quadratiſche Tafel, die mit den in Reihen angeordneten kleinen Reliefs aus dem Leben des Biſchofs bedeckt iſt und oben die faſt verſchwindende, gleichfalls nur im Relief gegebene Figur trägt; ein ſchwerer Giebel krönt das Ganze.

Die ornamentalen Details ſind gleichfalls ſehr gering. Dagegen ſind die reichen kriegeriſchen Szenen in den durchaus maleriſch gehaltenen Reliefs ſchlicht und anſchaulich geſchildert, voll genrehafter Züge und von fleißiger Ausführung. Die Statuetten dazwiſchen ſind jedoch meiſt kleinlich geraten. Den gleichen Bildnern a gehört die Statue des ſog. „Königs Lothar“ im Muſeo Civico zu Arezzo, ſowie die drei Reliefs vom Schreine des h. Octavianus im b Dome zu Volterra (nicht aber die viel beſſern vier Tafeln mit Szenen aus der Legende des h. Dolciſſimus daſelbſt). — Ein Sohn des Agoſtino, *Giovanni*, zeigt ſich in einem bezeichneten Relief im c Oratorium von S. Bernardino zu Siena als ein kleinlicher und manierierter Künſtler. Beſſer iſt eine Madonnenſtatue von ihm im d Campoſanto von Piſa (über einem antikiſierenden Kapitell ſtehend). Auch die Skulpturen des Portals am r. Seitenſchiffe des e Doms von Groſſeto ſind ſein Werk und ebenſo ſteht ſeiner Art der f Bildſchmuck am Portale des Langhaustorſo des Domes von Siena nahe. Eine der jüngſten Arbeiten dieſes Stils, in dem Kinde ſchon von feiner, genreartiger Empfindung, iſt die Madonnenſtatue des g *Giacomo da Siena* von 1408, in der Sakriſtei des Doms zu Ferrara.

Die umfangreichſte Arbeit der ſieneſiſchen Schule, deren Ausführung vermutlich mehrere Jahrzehnte, bis zur Mitte des 14. Jahrh. und darüber hinaus, in Anſpruch nahm, iſt der Faſſadenſchmuck h des Domes zu Orvieto, der als Ganzes wohl die bedeutendſte und einheitlichſte Leiſtung der italieniſchen Gotik genannt werden darf. Sehr mit Unrecht wird er dem Giovanni oder dem Andrea Piſano oder beiden zugeſchrieben und auch die Teilnahme anderer Piſaner Künſtler, wie des Arnolfo die Cambio und des Nino Piſano, angenommen. Der Charakter ſämtlicher Reliefdarſtellungen iſt durchaus ſieneſiſch, und da er zwar mehrere Hände, aber doch einen gemeinſamen Zug zeigt, ſo dürfen wir wohl in *Lorenzo Maitani* (geb. um 1275, geſt. 1330), dem Urheber des Entwurfs zur Faſſade, deſſen Ausführung er 1310—30 leitete, auch den Urheber des Reliefſchmuckes ſehen (urkundlich ſein Werk ſind die Bronzeengel in der Lünette des Hauptportals). Jedoch wird deſſen Vollendung nach dem vorgeſchrittenen Stilcharakter der meiſten Skulpturen, die bereits die Kenntnis von Andreas eherner Pforte beweiſen, erſt durch *Niccolò* und *Meo Nuti* und ſeinen Sohn *Vitale,* die ihm als Baumeiſter am Dome folgten, und ſelbſt durch noch ſpätere Künſtler erfolgt ſein. An den vier Pfeilern zwiſchen den Portalen ſind im Relief die Schöpfung und der Sündenfall, die Verheißung durch die Propheten, die Erlöſung durch das Leben Chriſti, endlich das Jüngſte Gericht dargeſtellt; und zwar ſind die einzelnen Szenen in wenig glücklicher Weiſe, nach dem Vorbilde

der bekannten Darſtellung des Stammbaums Chriſti, von dem Geäſt und Laubwerk eines Baumes umrahmt, deſſen Wurzel im Sockel des Baues gedacht iſt.

Naive, etwas breite und genrehafte Erzählungsweiſe, lebendiges Schönheitsgefühl, ſaubere Durcharbeitung in einem glücklichen Reliefſtil ſind faſt allen Darſtellungen dieſes in ſeiner Vollſtändigkeit einzig daſtehenden Zyklus gemeinſam. Mit dieſen Vorzügen der ſieneſiſchen Kunſt, die nirgends ſo ſtark und vorteilhaft zur Geltung kommen, teilen ſie aber auch deren ſchwache Seiten: der liebliche, ſinnige Ausdruck artet zuweilen in Süßlichkeit und ſelbſt Charakterloſigkeit aus, und es fehlt an wahrer Energie und Größe, wie der Darſtellung Kürze und Ernſt, der Kompoſition Geſchloſſenheit, der Formenbildung gründliches Studium der Natur mangelt. In den dünnen, reich fließenden Gewändern iſt der Körper zu ſehr zur Schau geſtellt; die Behandlung des Fleiſches iſt zu weichlich, Muskel- und Knochenbau treten zu ſehr dagegen zurück. — Wie der Stil, wie die lange Tätigkeit des Lorenzo Maitani, ſeiner Söhne und anderer Sieneſen als Baumeiſter des Domes, ſo weiſen auch die älteſten hiſtoriſchen Angaben über den Faſſadenſchmuck des Domes (das Zeugnis des Aeneas Sylvius und das der ſtädtiſchen Behörden von Orvieto) auf ſieneſiſche Künſtler hin. (Man überſehe nicht die intereſſanten Zeichnungen für die Faſſade, zu einer Kanzel uſw. im Muſeo Municipale.) Auch die Madonna in trono über a dem Hauptportale (Marmor, früher fälſchlich für die 1348 von *Andrea Piſano* geſchaffene Bronzemajeſtas gehalten), wie auch eine Madonna mit Kind im Muſeo gehören den Meiſtern der Faſſaden- b reliefs an. Das Bronzerelief (zwölf Apoſtel) des Architravs der ins ſüdliche Seitenſchiff führenden Tür iſt dagegen eine bez. Arbeit c des Peruginers *Roſſo* (ſ. S. 409 c).

Dem Verfalle der ſieneſiſchen Skulptur im Ausgange des 14. Jahrh. gehören die Statuen an der Außenkapelle des Pal. Publico in d Siena an (1377—81). Der auffallende Archaismus der Gewänder z. B. erklärt ſich z. T. daraus, daß von den fünf Meiſtern, die ſie ſchufen, bloß einer Bildhauer, die andern Maler und Goldſchmiede waren. Der gleichen Zeit gehören die zwei Marmorſtatuen ($^1/_3$ leb. groß) der Madonna und des Ev. Johannes im Oratorio della e Miſericordia an, — bedeutende, ausdrucksvolle Arbeiten piſaniſch-ſieneſiſchen Charakters.

***

Mit der Steinſkulptur beginnt auch die Goldſchmiedekunſt in Florenz wie in Siena ſeit Anfang des 14. Jahrh. einen großen Aufſchwung zu nehmen. Ihre Entwicklung iſt um ſo intereſſanter, da ſie allmählich auf die Steinſkulptur, unter deren Einfluß ſie

ſich raſch vervollkommnet (Andreas eherne Pforten am Battiſtero wurden durch Goldſchmiede ziſeliert und vergoldet), eine Rückwirkung auszuüben beginnt. Eine Reihe hervorragender Bildhauer ſind auch als Goldſchmiede tätig, und aus den Werkſtätten der Goldſchmiede gehen nicht wenige tüchtige Bildhauer hervor. Dieſer rückwirkende Einfluß zeigt ſich in günſtiger Weiſe namentlich in der liebevolleren Durchbildung.

Die Zahl der erhaltenen Arbeiten iſt freilich aus dieſer Epoche ebenſo gering, wie aus dem Quattrocento, da in Zeiten der Not die Verführung zur Einſchmelzung edler Metalle zu groß war. Doch ſind gerade einige der prächtigſten und umfangreichſten Werke, ſilberne Altäre oder Altarvorſätze erhalten; freilich keineswegs immer künſtleriſch beſonders hoch ſtehende Arbeiten. Der be- a kannteſte iſt der Altar im Muſeo dell' Opera zu Florenz, der ſeine Vollendung und ſeinen ſchönſten Schmuck erſt durch die Renaiſſance erhielt. Die Reliefs aus gotiſcher Zeit (1366—1402) ſind von der Hand des *Leonardo di Ser Giovanni, Betto di Seri, Criſtofano di Paolo* und *Michele di Monte.* — Ganz in dieſe Epoche ge- b hört der große ſilberne Altarvorſatz im Dome zu Piſtoja, der 1287 beg. und 1456 voll. wurde. Die mittlere Tafel iſt von der Hand eines Goldſchmiedes aus Piſtoja, *Andrea di Jacopo Ognabene* (1316), die Statue des Heiligen in der Mittelniſche von *Gilio da Piſa* (1353); die linke Seitentafel (1357) ſowie die beſonders ausgezeichnete rechte (1371) iſt von florentiner Künſtlern, *Pietro di Leonardo* und *Leonardo di Ser Giovanni,* der obere Abſchluß mit Maeſtà und Engelchören von *Nofri di Buto* aus Florenz und *Atto Braccini* aus Piſtoja (1395—99) ausgeführt. — Eine ähnliche Arbeit eines ſieneſer Goldſchmiedes iſt der namentlich durch ſeine köſt- c lichen Schmelzarbeiten ausgezeichnete Altar im Dome zu Orvieto, von *Ugolino di Maeſtro Vieri* (1337), von deſſen Hand auch das d ſchöne Reliquiar im Muſeo Municipale daſelbſt herrührt. Beide Arbeiten ſind denen der florentiner Meiſter im Aufbaue wie in der Farbenwirkung entſchieden überlegen.

⁂

Was in Piſa ſelbſt Gutes in dieſer Periode geſchaffen wurde, war, wie wir ſahen, von der Hand von Künſtlern, die unter dem Einfluſſe der florentiner Schule groß geworden waren: ſo namentlich die Werke des Nino Piſano.

Ein gleichzeitiger piſaner, aber der ſieneſer Schule naheſtehender Künſtler, *Giov. di Balduccio* (von 1317 bis 1350 nachweisbar), fertigte in Toskana zwei geringe Werke: das Grabmal Caſtruccio († 1322) e in S. Francesco zu Sarzana (ausgeführt 1328) und die Kanzel im f Oratorio della Miſericordia zu S. Casciano bei Florenz. Später

ging er nach Mailand, wo er durch seine langjährige Beschäftigung eine lebhaftere bildnerische Tätigkeit anregte und ihr den Stil der pisaner Schule aufprägte. Sein Hauptwerk, den älteren Arbeiten entschieden überlegen, ist der Sarkophag des Petrus Martyr in S. Eustorgio; die Figur des Heiligen von vornehmer Haltung und schönem Typus, dabei von außerordentlicher Durchführung (1339). Einzelne der als Karyatiden dienenden Tugendstatuen zählen zu den besten Bildwerken des Trecento, die Reliefs dagegen sind von ungleichem Wert, denn an ihnen sind Lombarden (Campionesen) stärker beteiligt. Andere, wohl eigenhändige Arbeiten Balduccios in Mailand sind: die Verkündigungsstatuen und andere Reste vom Portale von S. M. di Brera, jetzt im Museo Archeologico (1347), das fragmentarisch im Pal. Trivulzi erhaltene Grabmal des Azzo Visconti († 1339), das Professorengrab des Lanfranco Settala in S. Marco; ferner in S. Bassano zu Pizzighettone drei Reliefs (1330—39, 2. Kap. l.). Auch die Madonna mit den beiden Heiligen zu ihrer Seite über dem Hauptportale des Domes von Cremona zeigt seinen Stil (c. 1341), während das Grabmal des Bischofs Malaspina in S. Francesco zu Sarzana einem Nachfolger angehört.

Pisanisches Stilgepräge trägt ferner auch die außerordentlich reiche Arca di S. Agostino in S. Pier in ciel d'oro zu Pavia, beg. 1362, groß im Aufbaue und sehr durchgebildet in der Arbeit, die von Vasari irrtümlich dem *Agostino* und *Agnolo* von Siena, von Cicognara ohne Anhalt den *Massegne* und von Lokalforschern dem *Bonino da Campione* (s. unten) zugeschrieben wird; auch hier hat die lombardische Lokalschule wesentlichen Anteil[1]). Dieselben lombardischen Hände glaubt man in dem Relief der h. drei Könige im Querschiffe von S. Eustorgio zu Mailand (1347) und in dem Professorengrabe Aliprandi († 1339) in S. Marco zu erkennen.

Hauptträger der lombardischen Trecentoskulptur sind die Bildhauer und Steinmetzen von Campione am Luganer See, die *Campionesen,* welche schon um die Mitte des 12. Jahrh. einen maßgebenden Einfluß auf den Bildschmuck des Domes von Modena gewonnen hatten. Die Hauptzentren ihrer Tätigkeit im 14. Jahrh. sind Bergamo, Verona, Mailand und Monza. In Bergamo schuf *Ugo da Campione* das (jetzt stark ergänzte) Grabmal des Gugl. Longhi († 1319) in S. M. Maggiore, dem auch das vortreffliche Monument des Bernardo de' Maggi von 1308 im Alten Dome von Brescia sehr nahe steht. — Hervorragender ist die Tätigkeit von Ugos Sohn *Giovanni da Campione*, in dessen Kunstweise besonders die reichen Portale von S. M. Maggiore in Bergamo

1) Der untere Teil wird neuerdings (L. Justi, Jahrb. 1903, S. 220) dem Balduccio zugewiesen.

einführen[1]). Den Ausgangspunkt Meister Giovannis lehrt in Bergamo vor allem aber die Reihe seiner Reliefs aus dem Leben Christi in genrehafter Auffassung, wie die überschlanken Tugenden an den äußern Ecken des von ihm auch entworfenen kleinen okto-
a gonen Baptisteriums neben dem Dome (1340) kennen. — Die Richtung des Giovanni da Campione spiegelt sich dann auch an einzelnen Hauptwerken der Trecentoplastik Veronas, besonders
b an den Grabmonumenten des Cangrande della Scala († 1329) — mit vortrefflicher Reiterstatue und historischen Reliefs — und
c des Mastino II. della Scala († 1351) vor S. M. Antica. — Auch das reichste der Scaligergräber, das des Cansignorio, das 1374 vollendete Hauptwerk des *Bonino da Campione*, ist in seiner Dekoration und in seinem Bildschmucke für zahlreiche Denkmäler der Lombardei vorbildlich. Der gleiche Künstlername kehrt am Sar-
d kophage des Folchino de' Schizzi († 1357) an der Front des Domes zu Cremona wieder. — In Mailand zeigt vor allem das Grabdenkmal mit dem Reiterbilde des Bernabò Visconti im
e Museo archeologico (ausgeführt um 1370) den Stil *Boninos*, dem auch mehrere Skulpturfragmente derselben Sammlung, sowie
f Sepulkralreliefs in S. Marco und an den Visconti-Gräbern in S.
g Eustorgio sich anschließen. Auch die Statue der „Bonissima" an
h der Seitenfront des Pal. del Comune in Modena gehört stilistisch hierher. Die besten Arbeiten dieser Richtung bieten das Fragment
i des Sarkophags von Giac. Bossi, jetzt im Pal. Borromeo (bei Sign. Frova), der Sarkophag des Stefano Visconti (erst um
k 1359) in S. Eustorgio, und vor allem das Relief über dem Denk-
l male des Salvarino Aliprandi († 1344) in S. Marco. — Als Bildhauer war endlich auch *Matteo da Campione* († 1396), der Hauptmeister der Fassade des Domes von Monza, tätig. Sein
m Werk ist dort im Innern die jetzt in eine Orgeltribüne umgewandelte Kaiserkanzel mit ihrem reichen Bildschmucke, dessen interessantester Teil, die Krönungszeremonie eines deutschen Königs (wahrscheinlich Karls IV. in Mailand), jetzt im Seitenschiffe rechts neben dem Eingange angebracht ist. Als ein Werk der Campionesenschule im Stile *Giovannis* ist auch der neuerdings in der Dorfkirche zu Carpiano (bei Melegnano) aufgefundene ursprüngliche
n Altar der Certosa von Pavia (1396) erkannt worden, — eine

1) Am Nordportale stammt der untere Teil noch aus der romanischen Zeit, die Portalwandung selbst von 1351; die Reiterstatue des S. Alessandro (1353) in der
* Loggia aber vom Meister *Giovanni*; die Detaillierung dieser Halle rührt von dem Goldschmiede *Andreolo di Bianchi* (1398) her. Auch am Südportale bleibt der Auf-
** satz mit seinen zahlreichen Heiligenstatuetten (1360) dem Stile Giovannis nahe, während das Krönungstabernakel erst 1403 von *Antonius de Alemannia* hinzugefügt wurde. Noch späterer Zeit gehören am Nordportale die Heiligenfiguren der Apostel am Architrave an.

einfache parallelepipedische Arca mit acht Reliefs aus dem Leben Mariä geschmückt. — Die deutschen Anklänge, welche sich schon an diesen Skulpturen fühlbar machen, werden an einzelnen Teilen des Mailänder Domes wesentlich stärker, so besonders an der Sopra- a porta der südlichen Sakristei von dem Deutschen *Hans Fernach* (1393) und auch an derjenigen der nördlichen (1391—95), einer Arbeit des *Jacopo da Campione* († 1398).

Genua ist um diese Zeit im Verhältnis zu seiner Macht und seiner handelspolitischen Bedeutung noch unglaublich arm an Kunstwerken. Mit Ausnahme von drei Figuren über dem rechten Seitenportale von Mad. delle Vigne (lombardische Arbeit) ist b nur ein Werk von einem Nachfolger Giov. Pisanos zu erwähnen: das Grabmal des Kardinals Luca Fieschi im Dome († 1336, zunächst c beim zweiten Seitenportale rechts oben). Der auf vier Löwen ruhende Sarkophag hat ein fast an den Meister reichendes Relief: der Auferstandene, der von den Jüngern erkannt und angebetet wird. Auch die Grabstatue und die vorhangziehenden Engel sind gut.

Was Bologna aus dieser Zeit besitzt, beschränkt sich, abgesehen von der Arca des h. Dominikus (s. S. 407n), in der Hauptsache auf die Verherrlichung seiner weltberühmten Universität, auf die Bologna eigentümlichen Professorengräber. Diese Denkmäler sind sich alle im Aufbaue sehr ähnlich: auf dem Sarkophage, der unter einem Baldachin oder in einer Nische steht oder auch von Konsolen getragen wird, ruht die Gestalt des Toten, während an der vorderen Seite der Gelehrte in seiner Tätigkeit als Dozent vor seinen Zuhörern in Relief dargestellt ist. Von einem Toskaner, einem für diese Zeit mittelmäßigen Künstler, *Andrea da Fiesole,* rühren die Grabmäler des Carlo (1403) und des Bart. Saliceti († 1412) d her, beide im Museo Civico. Ebenda findet sich eine Anzahl dieser Gräber vereinigt; durch lebensvollen Ausdruck und gute Bewegung das verzüglichste ist das des Giov. da Legnano († 1383, e bei seinen Lebzeiten errichtet), angeblich von den Bildhauern des Altares in S. Francesco, *Giacomello* und *Pier Paolo Massegne* aus Venedig. Eher läßt sich ihr Stil am (angeblichen) Grabmale des Lorenzo Pini im Museo Civico erkennen. (Noch 1495 begegnen f wir diesem Typus im Grabmale Curzio unter den Arkaden des g Universitätshofes zu Padua.) Dieselbe Sammlung besitzt, außer einem tüchtigen Hochrelief der Anbetung der Hirten, die h merkwürdige bronzene Kolossalstatue des Papstes Bonifacius VIII. i († 1303), eine getriebene Arbeit des Bologneser Goldschmieds *Manno,* die in Auffassung und Behandlung sich noch an byzantinische Vorbilder anlehnt. — Auch die sonstigen Skulpturen gotischen Stils in Bologna sind vielfach von Fremden, namentlich Venezianern, gearbeitet. Als Urheber der meist ziemlich unbedeutenden Brust-

a bilder von Heiligen am Sockel von S. Petronio ſind zu nennen *Giov. di Riguzzo* und *Paolo Bonaiuto* (1393—97; von erſterem
b der h. Petrus, von letzterem die hh. Franz, Florian, Dominicus im Sockel der Faſſade); ferner *Gir. Baroſſo* und *Fr. de Dardi* (Halb-
c figuren der Seitenfaſſaden, unter den Fenſtern 3—6 rechts, 5 u. 6 links, c. 1400). Von einem dieſer Bildner iſt auch das Grabmal Cane-
d tolo vor S. Francesco († 1403). — Von *Hans Ferrabech* (wohl identiſch mit *Hans Fernach,* S. 424n) rührt nur das urſprünglich für den Sockel an S. Petronio beſtimmte, aber ſeit 1405 in der l. Kap. rechts
e aufgeſtellte Relief der „Madonna della Pace" her (1393). Dem Ve-
f nezianer *Jacopo Lanfrani* iſt das Grabmal des Taddeo Pepoli († 1347) in S. Domenico (Nebenkap. des linken Querſchiffes) und
g das des Juriſten Gio. d'Andrea Calderini († 1348) im Muſeo Civico traditionell zugeſchrieben.

Sonſt geben noch die Skulpturen am obern Teile des Dom-
h portales zu Ferrara einen Maßſtab für das, was etwa um 1300 und ſpäter noch unabhängig von den Piſanern in dieſen Gegenden erreicht wurde. (Madonna; das Weltgericht als Fries [nach dem zu Bourges, wohl von einem franzöſ. Bildner]; darüber im Giebel der Weltrichter mit Heiligen und muſizierenden Engeln; weiter unten zu beiden Seiten Abrahams Schoß und der Schlund der Hölle.) Bei mancher Ungeſchicklichkeit ſind doch Köpfe und Gewandmotive faſt durchgängig energiſch und in ihrer Weiſe ſchön, das Ganze völlig aus einem Guß. — Hierher gehört auch das
i Faſſadenrelief an S. Giuliano mit Szenen aus der Legende des Heiligen vom Ende des Trecento.

k In den Marken hat Fano im biſchöfl. Palaſt (Eingang) einzelne intereſſante Reliefs aus früherer Zeit von der alten Kathedrale.
l Das Grabmal der Paola Bianca Malateſta († 1398) in S. Francesco, ein charakteriſtiſches Denkmal ſpäter Gotik (der Aufbau nicht mehr der alte), iſt die Arbeit eines gewiſſen *Filippo Tagliapietra* aus Venedig (1413).

In Forli das Relief der Anbetung der Könige in der Lünette
m von S. Mercuriale von einem Venezianer oder Veroneſer, anſcheinend *Schüler Antelamis,* von dem in Venedig ſelbſt vielleicht die Anbetung der Könige in einem Vorraume der Sakriſtei von
n S. M. della Salute (zugänglich vom Platze gegenüber S. Gre-
o gorio) und der „Traum des h. Markus" im Magazin von S. Marco (ſ. S. 399 c) herrührt.

Das Grabmal G. Visconti da Oleggio († 1366) in der Vor-
p halle des Domes zu Fermo, eine bezeichnete Arbeit des *Tura da Imola,* folgt in der Anordnung den neapolitaniſchen, im Stile der Arbeit den venezianiſchen Arbeiten dieſer Art. Von demſelben Meiſter
q wohl auch der Wandaltar der h. Spina in S. Elpidio a Mare (1371).

Nächst den drei Vororten Toskanas, wo die pisaner Bildnerschule ihre Tätigkeit entfaltete, ist Venedig der Ort Italiens, wo die Skulptur des gotischen Stiles ihre wichtigste Werkstätte hatte. Die venezianische Malerei des 14. Jahrh., sowohl die noch byzantinische als auch die halb giotteske, steht an innerer Bedeutung wesentlich hinter der gleichzeitigen Skulptur zurück. Die mangelnde Großräumigkeit der Gebäude führte bei sonst reichen Mitteln von selbst auf einen Ersatz durch plastischen Schmuck, und bei einem so durchgehenden Bedürfnis konnte sich auch eine Schule und eine Tradition entwickeln.

Eine gewisse Einwirkung der pisaner Schule ist wohl nicht zu leugnen, obgleich die Tradition, daß Niccolò wie Giovanni Pisano in Venedig tätig gewesen seien, und daß Andrea sogar an der Fassade von S. Marco mitgearbeitet habe, weder urkundlich noch durch die Monumente selbst bezeugt oder nur wahrscheinlich gemacht wird. So zeigt die edle liegende Statue des Beato Simone in S. Simone Grande (Kap. links vom Chor) in ihrem Stile Verwandtschaft mit Andrea Pisano, den sie indes an Kraft und Monumentalität übertrifft; aus der Bezeichnung: coelavit *Marcus* hoc opus insigne *Romanus* 1317, erhellt aber, daß der Künstler aus Rom stammte — vielleicht ein letzter Sprosse der Cosmaten. a

Man sieht am vorderen Portale von S. M. de' Frari (Fassade erst nach 1417 vollendet!) eine treffliche Madonnenstatue (s. S. 431 b), die irrtümlich dem Niccolò zugeschrieben wird, aber wenigstens den Einfluß der pisaner Schule zeigt, der sich am einfachsten auf die Tätigkeit Giovannis in der Arena zu Padua zurückführen läßt. Außerdem hat auch der Norden auf die venezianischen Bildner eingewirkt, wie sich dies in der eigentümlichen Rundung der jugendlichen Köpfe, in der größeren Strenge der Gewandung und in den ausgeschwungenen Stellungen kund gibt. Leider fehlt es uns sehr an geschichtlichen Anhaltspunkten, namentlich für die Künstler der hervorragendsten Werke, für den Schmuck des Dogenpalastes und von S. Marco; doch geht aus den wenigen sicheren Daten hervor, daß die Entwicklung in Venedig hinter der in Toskana um mehr als ein halbes Jahrhundert zurück war, und daß die vollendetsten Arbeiten erst geschaffen wurden, als in Florenz bereits die Renaissance sich vorbereitete, ja schon ihre ersten Blüten trieb. b

Eine Madonna im Vorhofe der Carmeliterkirche, die laut Inschrift 1340 ein Steinmetz *Arduinus* schuf, ist noch auffallend roh. Daß das Kunstvermögen in Venedig damals schon weiter entwickelt war, beweist das fünf Jahre später entstandene namenlose Madonnenrelief über dem Portale der Akademie, das in den vollen Formen schon die Eigentümlichkeit der späteren Kunst Venedigs in sich trägt. Ein etwa gleichzeitiger Altar in S. Giovanni e Paolo, im hohen Chore über dem Grabmale des Marco c d e

Cornaro, erinnert ſtark an die Schule des Andrea Piſano. Von
anderen Bildwerken dieſer Zeit nennen wir noch: die völlig ſtarre
Madonna della Miſericordia über dem Eingange zur Confra-
a ternità della Miſericordia (jetzt Taubſtummeninſtitut), ſowie
die beiden Devotionsreliefs, die vollendetſten einer Reihe ähn-
b lichen Gegenſtandes, im Vorhofe der Scuola di S. Giovanni
c Evang. (1349) und im Kreuzgange des Seminario patriarcale
(1361). Ein ſpätes v. J. 1407, aber noch völlig gotiſch befangen,
d am Altare des Domes von Torcello. Einzig in ſeiner Art das
überlebensgroße Flachrelief des h. Donatus mit den zu ſeinen
Füßen knieenden Stiftern (1310, Holz, polychrom auf Goldgrund)
e im Dome zu Murano, von monumentaler Auffaſſung der groß-
zügigen Gewandung. Von dem Venezianer *Jacopo Lanfrani,* deſſen
Tätigkeit in Bologna wir um die gleiche Zeit kennen lernten (ſ. S. 426 f),
hat Venedig ſelbſt nichts aufzuweiſen. Als venezianiſchen Künſtler
bezeichnet ſich auch *Andreolo de Sanctis* († 1377), der dort die
Richtung der Maſſegne anbahnt. Er iſt Verfertiger nicht nur der
fünf mittelmäßigen Statuen an der Außenwand der auch von ihm
f erbauten und geſchmückten Capp. S. Felice in S. Antonio zu
Padua (1372—77), ſondern auch (mit ſeinem Sohne *Giovanni,*
† 1392; von ihm die Madonnenſtatue von 1377 in der Sakriſtei
g von S. M. dell' Orto in Venedig) der Grabmäler Lupi und Roſſi
h ebenda. (Die Statuen am Altare ſind 1379 von *Rainaldino* gear-
beitet, mit Ausnahme des h. Felix, 2. Figur links, die von *Gio. Minelli*
i herrührt.) Auch das Grabmal Scrovegni in der Arena zu Padua
iſt ſein Werk (ſ. S. 410 o). In den beiden Grabmälern der Car-
k rara (1345 und 1350) in den Eremitani zu Padua ſchuf Andreolo
ſodann einen Typus, der namentlich in Venedig weitere Ent-
l wicklung erfuhr (vgl. S. 110 a u. ff.). — In S. Lorenzo zu Vicenza
nennt ſich ein *Antonio da Venezia* an einem Altare mit der Ma-
donna und den hh. Petrus und Paulus, einer ausdrucksloſen Arbeit
im Stile der Maſſegne. Von demſelben Meiſter iſt das „Antonius
m q. Nicolai de Venetiis" bez. Altarwerk der Krönung Mariä im
Dome (Capp. dell' incoronata, v. J. 1448).

Die Tätigkeit der Brüder *Giacomello* und *Pierpaolo delle Maſ-
ſegne,* der hervorragendſten unter den aus jener Zeit bekannten
Künſtlern Venedigs, fällt bereits in die beiden letzten Jahrzehnte des
14. Jahrh. Ihre erſte Arbeit iſt der 1388 in Auftrag gegebene große
n Marmoraltar zu S. Francesco in Bologna mit zahlreichen Fi-
guren und Reliefs; inmitten die Krönung Mariä, von beſonderer
Schönheit (vgl. S. 425 d u. e). Von 1394 datieren ſodann die Fi-
guren der Apoſtel, der Maria und des h. Markus auf dem
o Chorlettner in S. Marco zu Venedig. Ähnliche Statuen, jedes-
mal die Madonnen zwiſchen vier Heiligen darſtellend, ſtehen

auch auf dem Geländer der beiden Seitenſchiffe; ſchlankere, ſtärker
ausgeſchwungene Geſtalten. An den Pfeilern des Chors je ein
Altar mit Statuetten, die gleichfalls auf die Werkſtatt oder auf a
Nachfolger der *Maſſegne* hinweiſen. 1398 liefert Pierpaolo Marmor
für S. Petronio in Bologna, 1399 ſind beide Brüder am Dome von
Mailand beſchäftigt, Giacomo noch 1417, während Pierpaolo 1400—4
das große Südfenſter am Dogenpalaſte arbeitet. Von Giacomos b
Sohn *Paolo* rührt das Grabmal Jac. Cavalli († 1386, bez.) in
S. Giovanni e Paolo her, ſowie das des Prendiparte Pico c
(† 1394) in S. Franceſco zu Mirandola. — Mit einer meiſt d
etwas gedrungenen Bildung der vollen Geſtalten wird man in den
genannten Werken eine ernſte Anmut, einen gediegenen Ausdruck
und jenen idealen Schwung der Gewandung verbunden finden,
den die Piſaner durch eine mehr zierliche Lebendigkeit erſetzen.

Obgleich weder bezeichnet noch urkundlich bezeugt, ſind, dem
gleichen Charakter nach, ferner in S. Marco die zehn vom J. 1397
datierten Figuren auf den Schranken vor den Seitenniſchen des
Chors hierherzurechnen. — Außerhalb S. Marco ſind von den e
Künſtlern ſelbſt oder doch aus ihrer Richtung: das Dogengrab
Antonio Venier († 1400) im linken Querſchiffe von S. Giovanni e f
Paolo, das einfache Grabmal des Simone Dandolo († 1360,
voll. 1396) in den Frari, das ſchöne Lünettenrelief über dem g
Eingange zum Vorhofe von S. Zaccaria (Madonna mit Johannes h
d. T. u. St. Markus) und in der Taufkapelle von S. M. de' Frari i
die fünf Statuen an der Wand über dem Taufbecken, ſowie die
fünf obern Halbfiguren des dortigen Altars. (Die fünf untern k
ganzen Figuren ſind etwa 60 Jahre jünger.) — Die Lünette mit
dem Relief der Madonna zwiſchen zwei verehrenden Engeln
über der Tür des linken Querſchiffs der Frari, in der Bewegung l
wie in den weichen vollen Geſtalten von lebensvoller Schönheit,
iſt von der veroneſer Kunſt beeinflußt, und geht in Ausdruck und
Formenvollendung über die Maſſegne hinaus. — Ähnliches gilt von
dem Marmoraltare in der 1. Kap. des linken Querſchiffs von m
S. Marco, die Madonna zwiſchen zwei Heiligen und (im Relief)
je ein anbetender Engel. (Das Reiterſtandbild des P. Savelli n
[† 1405] in den Frari iſt ſchon voll des naturaliſtiſchen Geiſtes der
erwachenden Renaiſſance; vgl. S. 110 m u. 113 b).

Für die intereſſante Reihenfolge von Bildwerken, die den
Schmuck des Dogenpalaſtes bilden, bieten die Urkunden über o
den Bau der Faſſade den Anhalt für die Zeit ihrer Entſtehung.
Sicher ſind ſie nicht auf den legendariſchen Filippo Calendario
zurückzuführen; doch läßt ſich auch nicht feſtſtellen, ob die Erbauer
der Weſtfaſſade, *Giovanni Buon* und ſeine Söhne *Pantaleone* und
Bartolommeo (1423—38), auch den plaſtiſchen Schmuck herſtellten

oder entwarfen. Im allgemeinen laſſen ſich die Skulpturen an der
Faſſade nach dem Waſſer zu noch ins 14. Jahrh., die an der Piazetta
dagegen ſchon in die erſten Jahrzehnte des 15. Jahrh. ſetzen. Die
Kapitäle des unteren Geſchoſſes geben in den zierlichen Geſtalten
innerhalb ihres vollen Blattwerks einen großen ſymboliſchen Zyklus.
a Das Relief der thronenden Venetia an der Faſſade der Piazetta
b und namentlich die großen Reliefs an den Ecken des Baues,
Noahs Schande, Sündenfall und Salomos Urteil, ſind die hervor-
ragendſten Schöpfungen dieſer Zeit in Venedig, glücklich für den
Raum erfunden, lebendig aufgefaßt und von großem Schönheits-
ſinne zeugend, der ſich mit einem bis ins kleine gehenden Natura-
lismus (Adern und Falten im Körper des Noah) verbindet; was
noch fehlt, iſt das tiefere Verſtändnis und die geiſtige Belebung
der Geſtalten, weshalb die Kompoſitionen im Ausdruck noch ſtumm,
in der Bewegung noch zu befangen erſcheinen. Schöner gedacht
c und empfunden, als die Darſtellung des Urteils Salomos, iſt
wohl dieſer Gegenſtand zu keiner Zeit; ſelbſt vor Raffaels be-
kannter Kompoſition verdient ſie in dieſer Beziehung entſchieden
den Vorzug. (Die Gruppe mit Salomos Urteil iſt inſchriftlich von
zwei [leider nicht namhaft gemachten] florentiner Bildhauern aus-
geführt [ob etwa von den am Grabmale Mocenigo in S. Gio-
vanni e Paolo beſchäftigten *Piero di Niccolò Lamberti* und *Giov.
di Martino?*].) — Von den übrigen Skulpturen ſtehen die alten
d Figuren an dem großen Fenſter der Kanalſeite dieſen Gruppen
am nächſten.

Neben dieſen Arbeiten ſteht der reiche plaſtiſche Schmuck
e an der Außenſeite der Markuskirche inſofern zurück, als er zum
großen Teile wohl erſt nach dem Brande im Jahre 1419, etwa gleich-
zeitig mit der erſten Tätigkeit des Bartolommeo Buon entſtanden
iſt. Ob der 1418—34 in Venedig beſchäftigte *Matteo Raverti* aus
Mailand einen Anteil daran gehabt, bleibt zu beſtimmen. Urkund-
lich war hier in den nächſten Jahren nach 1419 *Niccolò di Piero
Lamberti* aus Florenz mit ſeinem eben genannten Sohne und einer
Schar florentiner Genoſſen beſchäftigt. Am deutlichſten zeigt ſich
ſeine Stilweiſe, wie ſie an der kurz vorher geſchaffenen Porta
della Mandorla am Dome zu Florenz zutage tritt, an den figür-
f lichen und ornamentalen Skulpturen des breiten Friesbandes,
das den Mittelbogen umſäumt. Ebenſo hat die den letzteren
g krönende Statue des h. Markus manche Analogien mit der-
jenigen im Dome zu Florenz, und den Meiſter des genannten
h Portales erkennt man wieder in den Engelhalbfiguren über
den zwei kleinern Bogen der linken Faſſadenhälfte und in einigen
i beſonders gut belebten Urnenträgern, die unter den Spitztürm-
chen als Waſſerſpeier angebracht ſind.

Andere Kirchen und Plätʒe dieſer Zeit enthalten in Lünetten,
Kapitälen, Brunnenmündungen ſowie an Denkmalen noch manches
Beachtenswerte. Den Charakter des Mittelguts überſteigt z. B. das
Tympanonrelief der Krönung Mariä von der Kirche S. Carità,
jeʒt in S. M. della Salute (sacrestia minore, rechts hinter dem a
Chore), während die (S. 427 b angeführte) Statue der Madonna
mit dem h. Franciscus am Hauptportale der Frari weit dar- b
über hinausgeht.

***

Auf die Entwicklung der Plaſtik in Neapel hatte der infolge
der Eroberung des Landes durch die Anjous herbeigeführte Zuzug
franzöſiſcher Steinmeʒen wenig Einfluß. Abgeſehen von einigen
architektoniſchen Details (z. B. die Kapitäle der Kapelle S. Aspreno
im Dome und das Seitenportal von S. Eligio) zeigt ſich fran- c
zöſiſcher Einfluß an der verſtümmelten Statue der ſog. Mutter
Conradins (wahrſcheinlich Margarethe von Burgund, Gattin Karls
von Anjou) im Muſeum von S. Martino, ferner an dem ſtatt- d
lichen Denkmale der Iſabella von Aragonien, der Gemahlin Phi-
lipps des Kühnen, in der Kirche von Coſenza, wo die Königin e
auf einer Reiſe verunglückt war. Die beiden Gatten ſind knieend
dargeſtellt, rechts und links von der aufrecht ſtehenden Madonna.
Die porträtartigen Züge der Köpfe und die vornehme Einfachheit
der Gewandung erinnern an die Art der franzöſiſchen Gotiker.

Auf den Schulſtil im allgemeinen ſcheint Giovanni und ſpäter
Andrea Piſano eingewirkt zu haben. Der oben S. 418 c genannte
Tino di Camaino (in Neapel von 1325—37 tätig und daſelbſt ver-
ſtorben) arbeitete 1325—26 mit dem Neapolitaner *Gallardus Pri-
marius* († 1348) das Grabmal der Königin Maria, Gattin Karls II.
(† 1323) in S. M. Donna regina, ſowie 1332—33 das Karls des f
Erlauchten von Calabrien († 1328) und ſeiner Gattin Maria von
Valois († 1331) in S. Chiara. Der Werkſtatt Tinos wird auch das g
Grabmal ihrer Tochter Maria von Calabrien († 1328) ebenda
zugeſchrieben, ferner das der Katharina von Öſterreich († 1323)
im Chorumgange von S. Lorenzo und der Sarkophag des Erz- h
biſchofs Urſo Minutoli († 1333) im Dome (Capp. Minutoli r. Wand). i
— Eins der älteſten Werke toskaniſchen Gepräges, das Grabmal
des Grafen Enrico da San Severino in der Kirche von Teggiano k
(1336), ſowie das ſpätere des Connetable Tom. Sanſeverino († 1358)
in Mercato San Severino, ſind beide nach dem Muſter von l
Tinos Grabmal Heinrichs VII. von unbekannten Künſtlern gearbeitet.
Von den Brüdern *Giovanni* und *Pace Bertini* aus Florenz iſt das
figurenreiche Monument König Roberts († 1343) in S. Chiara; m
die beiden Engel und die Perſonifikationen der ſieben freien Künſte

zeichnen ſich durch gefällige Formgebung vorteilhaft vor den Durchſchnittsleiſtungen der lokalen Werkſtätten aus.

Dasſelbe gilt von der wohl ebenfalls den beiden Brüdern angehörenden Folge von Reliefs mit Darſtellungen aus dem Leben der a h. Katharina am Orgelchore von S. Chiara, ſowie von den Kanzel- b reliefs mit Märtyrerſzenen und den Grabmälern des Lodovico c (†1343) und der Maria von Durazzo (†1366), ebendort; beſonders aber von den neun allegoriſchen Figuren, die je zu dreien d gruppiert den Leuchter der Oſterkerze in S. Domenico Maggiore tragen (urſprünglich Tragfiguren von den ſpäter in die Wände des Querſchiffs eingemauerten Sarkophagen der Grabmäler Filipps von Tarent und Giov.'s von Durazzo). Ein merkwürdiges Produkt der lokalen, durch toskaniſche Einflüſſe bedingten Schule iſt die Votivtafel mit einem Triumph des Todes (1361), die aus e S. Tereſa ins Muſeo S. Martino übertragen wurde.

Auch ſonſt haben toskaniſche Bildhauer ſtarken Anteil an der reichen Plaſtik in den neapolitaniſchen Kirchen gehabt. Soweit die neapolitaniſche Skulptur von den gemeinſamen Tugenden des gotiſchen Stiles, der Würde der Stellung, dem Fluſſe der Draperien, dem Ernſte der Geſichtszüge mit bedingt iſt, mag ſie wohl Gefallen erregen; was ihr aber eigen, das iſt eine gewiſſe Plumpheit und Puppenhaftigkeit, eine monotone Wiederholung derſelben Motive. Eine Menge ſolcher Gräber in allen älteren Kirchen, hie und da mit Farbenſchmuck und Moſaiken. — Mit Anfang des 15. Jahrh. beginnt die nachweisbare Tätigkeit des *Baboccio di Piperno* (1351 bis 1433), der vielleicht im Norden geſchult war und unter deutſchem Einfluſſe geſtanden hatte. Von ſeiner Hand iſt das merkwürdige Grabmal des Lodovico Aldemoresco (err. 1421, ſ. S. 112a) f in S. Lorenzo (innen rechts neben dem Hauptportale), an welchem zum erſtenmal die Familienglieder in Anbetung der Jungfrau und g des Kindes dargeſtellt ſind. Ferner in S. Chiara die Grabmäler des Antonio di Penna (bez. u. dat. 1423; der Sarkophag in der 1. Kap. l., der dazu gehörige Baldachin zu einem Altare [l. vom h Hauptportale] umgewandelt) und der Prinzeſſinnen Agnes und Clementia (nach 1381), die den Übergang von dem Stile des Trecento zu einem derben Realismus bezeichnen. Auch das pompöſe Grab- i mal Fr. Carbone († 1405) im Dome (letzte Kap. des r. Schiffs), ſowie das des Erzbiſchofs Arrigo Minutoli († 1412) in der Familien- k kapelle ebendort (den Hauptaltar bildend) dürften von Baboccio herrühren.

Eine eigentümliche Miſchung der Typen des König-Robert-Denkmals und der Reiterdenkmäler in Verona und Venedig zeigt das koloſſale Grabmal des Königs Ladislaus († 1414) mit Reiter- l ſtandbild in S. Giovanni a Carbonara; die Figuren auf den

Reliefs, einige in riefenhaftem Verhältnis, mit Anklängen an Donatello. Der Meifter diefes Werkes wie auch des unvollendeten Grabmals des Senefchalls Ser Gianni Caracciolo (1433) ift nicht a der mythifche Ciccione, fondern *Andrea da Firenze*. Daher die Belebung, die aus dem Ganzen wie aus den Details fpricht. Bezeichnet hat fich Andrea felbft mit großer Infchrift auf dem Grabmale des Conte Tommafo da San Severino (1432) in der Kongregation von b S. Monaca bei S. Giov. a Carbonara; der Aufbau erinnert an das von Donatello und Michelozzo gefchaffene Grabmal Brancacci in S. Angelo a Nilo (S. 442 g). Die Portalfkulpturen am Dome c (1407) und an S. Giovanni dei Pappacoda (1415), erftere ur- d kundlich von *Baboccio*, find bloß als dekoratives Ganzes von Bedeutung. — Die Grabftatue Innocenz' IV. († 1254) im linken e Querfchiffe des Domes ftammt von 1318; der Kopf mit dem höchft ausdrucksvollen, impofanten und feinen Priefterantlitz, wie auch das Relief über dem Sarkophage, ift aber erft anfangs des 16. Jahrh. hinzugearbeitet.

Im Dome zu Salerno ift das fchöne Grabmal der Königin f Margarethe (1412), ebenfalls von *Baboccio*, durch die faft völlig erhaltene Polychromie befonders intereffant. — Wahrfcheinlich ift von Baboccio auch das Mittelportal des Doms von Meffina (der g hohe Auffatz vom Ende des 15. Jahrh.).

Von dem S. 112 charakterifierten Typus der neapolitanifchen Grabmäler erfcheinen auch zwei Monumente des deutfchen Meifters *Gualterius da Alemania* abhängig: das Grabmal Caldora-Can- h telmi in S. Spirito zu Sulmona (1412) und das des Lalle Cam- i poneschi in S. Giufeppe zu Aquila (1432). Bei beiden bricht in der realiftifchen Charakterifierung der Porträtfiguren (im letzteren als Reiterrelief!) zuerft in Süditalien die Renaiffance durch, während die Sarkophagreliefs (Apoftelfiguren und Krönung Mariä) noch ganz im Geifte der Gotik gehalten find.



Mit dem 15. Jahrh. erwacht in der Skulptur derſelbe Trieb wie in der Malerei (bei der umſtändlicher davon gehandelt werden wird), die äußere Erſcheinung der Dinge allſeitig darzuſtellen: der Realismus. Auch die Skulptur glaubt in dem Einzelnen, Vielen, Wirklichen eine neue Welt von Aufgaben und Anregungen gefunden zu haben. Der Ausdruck des Charakters und des Moments in Geſtalt, Bewegung und Gewandung wird fortan, wie das Endziel der Renaiſſancekunſt überhaupt, ſo auch der Skulptur dieſer Epoche. Bei der Gruppe und im Relief iſt das Streben ebenſo auf Mannigfaltigkeit und Kontraſte der Geſtalten und Charaktere wie auf perſpektiviſche Darſtellung der Umgebung gerichtet. Dies mußte für das Relief eine maleriſche Auffaſſungsweiſe mit ſich bringen, die zuweilen bis zur Nachahmung der Malerei in ihren Wirkungen führte und ſich daher auch noch der hergebrachten Beihilfe der Schweſterkunſt (in der Bemalung und Vergoldung des Ganzen oder, beim Marmor und der Bronze, der ornamentalen Teile und für die Hintergründe) bediente; gegenüber der ſtilloſen Überhäufung mit beinahe freiſtehenden Figuren (wie in den Reliefs der Piſaner Meiſter) bildet ſich jetzt je nach der Eigentümlichkeit der Schulen und einzelnen Künſtler ein ſehr mannigfaltiger Stil des Hochreliefs wie des Flachreliefs aus.

Ernſt und Ehrlichkeit, Begeiſterung und hohe Auffaſſung der Kunſt und ein zuweilen ſich verirrender, aber ſtets von neuem andringender Schönheitsſinn verleihen der Skulptur während des 15. Jahrh., der Kunſt des „Quattrocento“ oder der **Frührenaiſſance,** eine Mannigfaltigkeit und einen Reiz, die den Bildwerken des Cinquecento nicht inne wohnen. Ihr Verhältnis zur Antike, deren Studium ſich die Künſtler dieſer Zeit mit voller Begeiſterung und vollem Eifer hingaben, iſt dabei völlig naiv und mittelbar. Während ſie für die Dekoration in den antiken Formen wenigſtens den Ausgangspunkt ſuchten und ihre Motive, ja ſelbſt einzelne Geſtalten mit Vorliebe der Antike entlehnten, ſind Behandlung, Zeichnung und Modellierung kaum irgendwie vom Altertume berührt. Dieſe friſche moderne Auffaſſung iſt es vor allem, was in den Werken des Quattrocento ſo unmittelbar und ſo viel tiefer berührt als das bewußt antikiſierende und verallgemeinernde Streben der Hochrenaiſſance.

War die Bildnerkunſt ſeit ihrer Wiederbelebung um die Mitte des 13. Jahrh. eine weſentlich toskaniſche Kunſt geweſen, ſo wird ſie im 15. Jahrh. eine ſpezifiſch florentiniſche Kunſt, neben der die übrigen Kunſtſtätten, mit Ausnahme von Siena und Padua

(-Venedig), nur eine bedingte, zum Teil von Florenz abhängige Richtung verfolgen.

So glänzend die Namen der Künſtler ſind, die uns gleich am Eingange in die neue Zeit empfangen, und deren Tätigkeit faſt gleichzeitig mit dem Anfange des neuen Jahrhunderts beginnt, ſo hat doch auch hier ein Übergang ſtattgefunden. Wir ſehen die neue Kunſtrichtung von einer kleineren Zahl begabter Künſtler vorbereitet und zum Teil auch bereits ausgeübt, ohne daß ſich dieſe von der Befangenheit der piſaniſchen und giottesken Stilformen völlig frei zu machen wiſſen.

Der ſchon S. 415 n erwähnte *Piero di Giov. Tedesco,* vielleicht identiſch mit dem von Ghiberti gerühmten deutſchen Bildhauer, der zwiſchen 1386 und 1402 am Dombaue beſchäftigt, ſeit 1395 (anfangs im Vereine mit *Lorenzo di Giov. d' Ambrogio,* dann aber allein) die Einfaſſung der zweiten ſüdlichen Tür des Domes zu [a] Florenz arbeitet (auch die Madonna zwiſchen zwei Engeln in der Lünette iſt ſein Werk, 1399), zeigt in der Ornamentik der marmornen Türleibung wie in den nackten Figürchen, die darin zerſtreut angebracht ſind, bei ziemlich geringem Können einen neuen lebendigen Naturſinn. Dies gilt auch für die Skulpturen am Taufbrunnen [b] im Dome zu Orvieto, den Piero 1402—3 im Vereine mit *Jacopo di Piero Guidi* ausführt (der Deckel 1407 vom Sieneſen *Sano di Matteo*). Von den jetzt am Beginne der Straße nach Poggio Imperiale [c] aufgeſtellten, von der alten Domfaſſade ſtammenden Statuen der vier Kirchenväter (ſ. S. 414 e) gehören die in Dante und Petrarca umgewandelten (links) Piero an. Ihm wird auch die Statue Johannes des Evang. im Hofe des Muſeo Nazionale (einſt an Orſanmichele) [d] mit Recht zugewieſen. — Gleichen Stilcharakter, wie die vorgenannten Arbeiten, zeigt der Türſturz über einer Pforte des Pal. Uzzano-Capponi (Via de' Bardi). Eine gefällige, etwas jüngere [e] Arbeit dieſer Art iſt die Marmortür im erſten Stocke des Pal. [f] Vecchio (aus Pal. di Parte Guelfa) mit dem Relief der Dreieinigkeit im Halbrund. Weniger gelungen ſind infolge Häufung und Mißverſtändnis der Motive die etwas ſpätere Sakriſteitür von S. Trinita (1423) und die ſonderbar antikiſierenden Umrahmungen [g] der zwei erſten Altäre in S. Giovanni de' Cavalieri. Von [h] beſonders kräftiger Bildung und lebensvollem Naturalismus iſt die gewundene Marmorſäule für eine Oſterkerze am Hochaltare von S. M. Novella; hier werden die nackten Knäbchen von dichtem [i] Laubwerk wie von Wellen getragen. Dieſelbe Auffaſſungsweiſe roher an der Leibung der Türe des Battiſtero in Piſtoja. [k]

Niccolò di Piero Lamberti d' Arezzo († 1456) war in Florenz ſeit 1388 am Dome tätig. Nachdem er 1396 für die Domfaſſade zwei Kirchenväter gearbeitet (es ſind die in Homer und Virgil

a traveſtierten Statuen rechts am Beginne der Straße nach Poggio Imperiale), 1404—6 die Statue des h. Lukas für das Tabernakel der Notarzunft an Orſanmichele gemeißelt (jetzt im Hofe des b Muſeo Nazionale), erhält er 1406 eine ähnliche Arbeit in Auf- c trag wie Piero Tedesco: das zweite nördliche Portal des Domes; neben ihm arbeiten *Ant. di Banco* und deſſen Sohn *Nanni* von Ende 1407 bis Anfang 1409 daran. Die ſitzende Koloſſalfigur des d h. Markus (1408—15 für die Faſſade gearbeitet, jetzt im Seitenſchiffe des Domes) zeigt noch ſtarke Abhängigkeit vom Trecento in der ſtarren Haltung, den ungeſchickten Verhältniſſen, der manierierten Gewandung. Stärker iſt dies noch bei den ihm zugeſchriebenen Jugendarbeiten in Arezzo der Fall: einer Lünette am Seiten- e portale des Doms (Madonna zwiſchen Heiligen und Engeln), dem f h. Lukas ebenda (an der Faſſade, ſehr verwittert), geringen und ſehr ſchadhaften Arbeiten. — In eigentümlichem, ſchwer erklärbarem Gegenſatze dazu ſtehen zwei kleine, dem Niccolò ſicher fälſchlich zugeſchriebene Gruppen der Verkündigung: die eine g über der Matthäusniſche an Orſanmichele, von höchſter Anmut und Weichheit der Formen (jüngſt ſeinem Sohne *Piero* zugeteilt, dem auch das „Salomourteil in Venedig" [S. 430 c] zugeſchrieben h wird); die andere, größere im Muſeo dell' Opera, gebundener und weſentlich verſchieden, von einer Ghiberti nahekommenden Vornehmheit in Bewegung und Gewandung und ſchöner Fülle der Geſtalten, iſt neuerdings als Arbeit des *Jac. di Piero Guidi* vom Jahre 1388 erwieſen (ſ. S. 416 e, 435 b). Eine beglaubigte Arbeit Niccolòs iſt dagegen die Marmorgrabplatte des Franc. Datini i in S. Francesco zu Prato (vor dem Hochaltare, 1411—12 ausgeführt), wo er gleichzeitig auch als Baumeiſter an der Faſſade des Domes erwähnt wird. (Über ſeine Tätigkeit in Venedig ſ. S. 430 e u. ff., in Mailand ſ. unten bei der lombardiſchen Skulptur.)

Sein jüngerer Mitarbeiter am nördlichen Domportale, *Nanni d'Antonio di Banco* (1373[?]—1420), von Vaſari als Schüler Donatellos bezeichnet, iſt vielmehr deſſen unmittelbarer Vorläufer. Seine k Statuen an Orſanmichele: der h. Philipp, die Gruppe der vier Heiligen (ſeit 1408), namentlich aber der h. Eligius (1415) ſind ſchon faſt vollendet durchgebildete Einzelſtatuen von ernſter, zum Teil ſelbſt großer Haltung und freier Gewandung; was ihnen noch fehlt, iſt volle geiſtige Belebung. Auffallend iſt die Anlehnung an die Antike, namentlich an römiſche Porträtſtatuen. Auch der irr- l tümlich Donatello zugeſchriebene Petrus ebenda (nach 1415), hat m ganz die Merkmale des Nanni. Im Dome (Tribuna di S. Zanobi, 2. Kap. rechts) iſt die ſitzende Koloſſalſtatue des h. Lukas leicht kenntlich an dem für Nanni eigentümlichen müden Ausdrucke der Augen (1408—15). Sein Meiſterwerk iſt das große Relief der

Madonna della Cintola über dem zweiten nördlichen Dom- a
portale (von 1414—20, bei ſeinem Tode unvollendet, aufgeſtellt
1422), von großem Aufbaue, edler, lebhafter Bewegung, feiner
Durchbildung und friſchem Naturalismus; dabei von ſeltenem Schön-
heitsſinn. Nanni kommt in ſolchen Werken ſeinen großen Zeit-
genoſſen ganz nahe. Ähnlich lebensvolle Darſtellungen von faſt
genrehaftem Reize ſind die Reliefs unter dem Eligius und der
Gruppe der vier Heiligen an Orſanmichele. b

Der gleichen Richtung gehört die Türlünette über S. M. c
Nuova (1424), die Krönung Mariä in (jetzt) ungefärbter Terrakotta
darſtellend, ein ſchönes Werk des ſonſt nur als Maler (und zwar
keineswegs vorteilhaft) bekannten *Lorenzo di Bicci* (1373—1452).
Mehrere gleichzeitig tätige anonyme Künſtler, mit ſtark gotiſchem
Gepräge, die regelmäßig in Ton arbeiten, ſind mit größeren Bild-
werken faſt nur noch in Oberitalien (und im Auslande) vertreten
und werden daher dort behandelt werden. Mehrere beſonders
gute Tonreliefs der Madonna in reicher Färbung im Mu-
ſeum zu Prato und im Muſeo Nazionale zu Florenz; ebenda d
eine größere, jetzt farbloſe Madonnenſtatue. Von großer Lieblich- e
keit das dünn glaſierte Relief mit der Schöpfung der Eva im Muſeo f
dell' Opera zu Florenz. In die gleiche Richtung gehört das tüch-
tige Grabmal Royzelli in S. Francesco zu Arezzo, jetzt farblos. g

Als der erſte und hervorragendſte Meiſter der Frührenaiſſance
pflegt neben Donatello *Lorenzo di Cione Ghiberti* (1381—1455) ge-
nannt zu werden. Merkwürdig durchdringt ſich in ihm der Geiſt
des 14. und der des 15. Jahrh. mit einem ſchon darüber hinaus-
gehenden Zuge freieſter Schönheit, wie er im 16. Jahrh. zur Blüte
kam. Die beiden Idealiſten, Giotto und Raffael, reichen ſich über
den Realismus hinweg die Hand. In Großartigkeit und klarer
Abrundung der Kompoſition, in reicher, phantaſievoller Erfindung,
im Pathos der Darſtellung wie in der Schönheit ſeiner Geſtalten
und dem Schwunge ihrer Bewegungen iſt kein Bildner der Re-
naiſſance dem Ghiberti überlegen; aber es iſt nicht zu leugnen,
daß er dieſe Vorzüge teilweiſe auf Koſten der Naivetät, treuer
Charakteriſtik und ernſten Naturſtudiums zur Geltung bringt. Ghi-
berti iſt daher früher ebenſo überſchätzt worden, wie er jetzt ge-
legentlich unterſchätzt wird.

Die frühern Arbeiten zeigen noch den Künſtler des gotiſchen
Stiles, und zwar den geiſtvollen Erweiterer desjenigen Prinzips,
dem Andrea Piſano nachlebte. Außer dem Relief mit Iſaaks
Opfer, das mit derſelben Darſtellung von Brunelleſchi konkur-
rierte und dieſer an Geſchick der Anordnung und an Schönheit des
Einzelnen beträchtlich überlegen iſt (beide im Muſeo Nazionale), h

a ſind die Flügel der nördlichen Tür des Baptiſteriums (1403 bis 1424) aus dieſer frühern Zeit. In zwanzig Feldern ſind oben Szenen aus der Geſchichte Chriſti, unten die vier Evangeliſten und die vier Kirchenväter (ſitzend) dargeſtellt. Als Reliefs, die die höchſten Bedingungen dieſer Gattung nahezu erfüllen, ſtehen ſie unſtreitig höher als die viel berühmteren Flügel der Oſttür; ſie geben das Außerordentliche mit viel wenigerem; ſelten iſt mit der bloßen prägnanten Andeutung, wie ſie ſchon der kleine Maßſtab vorſchrieb, Größeres geleiſtet; zugleich wird Andrea Piſano hier an Lebendigkeit der Form und des Ausdruckes überholt. Die Räumlichkeit iſt ſchon etwas umſtändlicher als bei ihm, doch noch immer ſtenographiſch. Der Blick muß ſich mit Liebe in dieſe meiſterlichen kleinen Gruppen vertiefen, um ihnen ihren ganzen Wert abzugewinnen; dann wird man vielleicht zugeben, daß Szenen wie hier die Erweckung des Lazarus, die Gefangennahme Chriſti, die Geburt, die Tempelreinigung, die Anbetung der Könige, Chriſtus als Knabe lehrend, die Stäupung Chriſti nicht mehr ihresgleichen haben. Die untern Figuren, ebenſo großartig gedacht, ſind in der Haltung zu geſtreckt und im Ausdrucke faſt geſucht gotiſch.

Auch von den beiden von Ghiberti herrührenden Reliefs am b Taufbrunnen zu S. Giovanni in Siena (1417—27) iſt Johannes vor Herodes, wie er aus dem Verklagten zum Ankläger wird, eine dramatiſche Erzählung erſten Wertes, der die Taufe Chriſti nicht ganz entſpricht. — An dem marmornen Sakramentsſchranke des c Bern. Roſſellino im Chore von S. Egidio in Florenz iſt das Bronzetürchen mit dem ſchön gedachten Reliefbilde des thronenden Chriſtus ein ſpätes Werk von Ghiberti (1450).

d Die Flügel der öſtlichen Tür des Baptiſteriums, die ſog. „Pforten des Paradieſes“ (1425—52), enthalten in größern Feldern Geſchichten des Alten Teſtamentes. Hier ſpricht das neue Jahrhundert; Ghiberti glaubt, ihm ſei dasſelbe erlaubt, wie Maſaccio; er befreit das Relief, wie dieſer die Malerei, von der bloß andeutenden, durch weniges das Ganze repräſentierenden Darſtellungsweiſe und überſieht dabei, daß dieſe Schranke in der Malerei eine freiwillige, im Relief eine notwendige geweſen war. Eine figurenreiche Aſſiſtenz umgibt und reflektiert jedes Ereignis und hilft es vollziehen; reich abgeſtufte landſchaftliche und bauliche Hintergründe ſuchen den Blick in die Ferne zu leiten. Aber neben dieſem Verkennen des Zieles der Gattung taucht die neugeborene Schönheit der Einzelform mit einem ganz überwältigenden Reize empor. Die befangene gotiſche Bildung macht hier nicht einem ebenfalls (in ſeinen eigenen Netzen) befangenen Naturalismus, ſondern einem neuen ſchwungvollen Idealismus Platz. Einige antike Anklänge, zumal in der Gewandung, laſſen ſich nicht verkennen, aber es ſind

wenige; das Lebendig-Schönſte iſt Ghiberti völlig eigen. Es wäre überflüſſig, einzelnes beſonders hervorzuheben; der Reiz der Reliefs ſowohl als auch der Statuetten in den Niſchen und der trefflichen kleinen Bruſtbilder zwiſchen dieſen ſpricht mächtig genug zu jedem Auge.

Der eherne Reliquienſchrein des h. Zenobius (1432—40) unter dem Altare in der Tribuna di S. Zanobi des Domes enthält auf der Rückſeite einen von ſchwebenden Engeln umgebenen Kranz, auf den drei übrigen Seiten die Wunder des Heiligen, in einer ähnlichen Darſtellungsweiſe wie die der letztgenannten Tür. — Die einfachere und kleinere Caſſa di S. Giacinto im Muſeo Nazionale (1428) zeigt bloß an der Vorderſeite ſchön bewegte ſchwebende Engel. — Auch die eherne Grabplatte des Lionardo Dati († 1423) mit deſſen großer Flachrelieffigur, vor dem Hochaltare von S. M. Novella, iſt als treffliche Arbeit in dieſer Gattung zu erwähnen. Im Hauptſchiffe von S. Croce die marmornen, ſehr abgetretenen Grabplatten des Bart. Valori († 1427) und des Lod. degli Obizzi († 1424): letztere 1427 ausgeführt von *Filippo di Criſtofano,* dem Bildner, der auch die drei Statuen außen am Bigallo ſchuf.

Nur drei ganze Statuen ſind von Ghiberti vorhanden, die aber genügen, um ihn in ſeiner Größe zu zeigen; ſämtlich an Orſanmichele. Die früheſte, dem Stile der Einzelfiguren an der erſten Tür entſprechend, iſt Johannes d. T. (1414), ein Werk voll Charakter in den herben Formen und Zügen, aber von überreicher, faſt ſchwülſtiger Gewandung, die den Körper verſteckt und die Haltung ſchwächlich erſcheinen läßt. — Der Matthäus wurde 1420 im Modell vollendet und 1422 unter Michelozzos Beihilfe gegoſſen; eine ſchön bewegte Geſtalt mit würdigen Zügen und ſicherer, großer Haltung (auch die Marmorniſche nach Ghibertis Zeichnung). — Die jüngſte iſt der h. Stephanus (1425—28), ſtreng in der Behandlung und in den Linien und von einem in der Beſcheidenheit der Erſcheinung und in dem faſt ſchüchternen Ausdrucke ganz eigentümlichen Reiz. Keines dieſer lebensgroßen Standbilder kommt jedoch den Reliefdarſtellungen des Meiſters gleich; es macht ſich, bei allem Gefühle für Ebenmaß, Gleichgewicht und Größe der Erſcheinung, der Mangel eines tieferen Eingehens in die Natur und in den Charakter, ſowie das Streben nach Effekt durch Poſierung ohne eigentliches Motiv und durch Wirkung einer übervollen Gewandung ohne Rückſicht auf den verhüllten Körper hier im großen in viel empfindlicherer Weiſe geltend, als z. B. in den ſchon genannten kleineren Einzelgeſtalten an den Türen des Meiſters.

Der Entwicklungsgang Ghibertis zeigt, daß die Kunſt im Intereſſe einer neuen gedeihlichen Entwicklung auf ſeinem Wege

nicht weiterſchreiten durfte. In der Tat war die Richtung, welche die maßgebende werden ſollte und mußte, ſchon bei der Konkurrenz für die erſte Tür in der einzigen uns neben Ghibertis Relief noch erhaltenen Konkurrenzarbeit, in dem Relief des *Filippo Brunelleschi* (1379—1446) zur Geltung gekommen und hatte, obgleich techniſch wie künſtleriſch hinter Ghibertis Arbeit entſchieden zurückſtehend, ebenſoviele Bewunderer gefunden wie dieſe. In a dieſem Abrahamsrelief (Muſeo Nazionale) iſt namentlich die nackte Figur des Iſaak und die Gruppe der Diener durch ihren ſtarken und zugleich genrehaften Naturalismus ein bedeutſames, ganz frühes Denkmal dieſer Richtung. — Gemäßigter und edler ſpricht ſie ſich in Brunellèschis aus Holz geſchnitztem Kruzifixe b in S. M. Novella (Capp. Gondi) aus; es iſt eine zwar ſcharfe, aber ſchöne Bildung, auch in dem geiſtvollen Haupte. — Doch ſchon hatte der gewaltige Genoſſe Brunelleschis die Skulptur zu beherrſchen angefangen.

Es kommt in der Kunſtgeſchichte häufig vor, daß eine neue Richtung ihre ſchärfſten Seiten, durch die ſie das Frühere am unerbittlichſten verneint, in einem Künſtler konzentriert. So ganz nur das Neue, nur das dem Bisherigen Widerſprechende iſt aber ſelten bei einem Stilumſchwunge mit der Einſeitigkeit vertreten worden, wie der Formengeiſt des 15. Jahrh. vertreten iſt in *Donato di Niccolò di Betto Bardi,* gen. *Donatello* (1386—1466).

Donatello war ein hochbegabter Naturaliſt und kannte in ſeiner Kunſt keine Schranken. Was da iſt, ſchien ihm plaſtiſch darſtellbar, und vieles ſchien ihm darſtellungswürdig, bloß weil es eben iſt, weil es Charakter hat. Dieſem in ſeiner herbſten Schärfe, aber auch, wo es der Gegenſtand zuließ, in ſeiner großartigen Kraft rückſichtslos zum Leben zu verhelfen, war für ihn die höchſte Aufgabe. Der Schönheitsſinn fehlte ihm nicht, aber er mußte ſich beſtändig zurückdrängen laſſen, ſobald es ſich um den Charakter handelte. Selbſt die einfach normale Körperbildung muß daneben nicht ſelten zurücktreten, während er die Einzelheiten der menſchlichen Geſtalt begierig aufgreift, um ſie zur Bezeichnung des gewollten Ganzen zu verwenden.

c Für das nördliche Domportal wurden bereits 1406 zwei Statuetten bei dem jungen Künſtler beſtellt (voll. 1408; 1422 die beiden Profilbildniſſe in Relief von Propheten in den Zwickeln des Giebels; dies Motiv kommt ſchon an dem frühromaniſchen d Portale von S. Giovanni in Lucca vor). — Für die Faſſade e war die jetzt im linken Seitenſchiffe des Domes aufgeſtellte ſitzende Koloſſalfigur des Apoſtels Johannes beſtimmt (1408 bis 1415). Der Künſtler zeigt ſich hier ſeinen Konkurrenten, ſelbſt

dem Nanni, in Größe der Auffaſſung und reicher, maleriſcher Gewandung bereits weit überlegen. Noch gebunden durch die Traditionen des Trecento (namentlich in dem unteren Teile der Figur und in der Belebung der Hände) tritt der herrliche Kopf doppelt wirkungsvoll hervor. Der Gedanke an den Moſes Michelangelos, der ſich dem Beſchauer vor dieſem Johannes aufdrängt, iſt gewiß kein zufälliger: Michelangelo lebte mit dieſer großartigen Geſtalt, die er in Florenz täglich vor Augen hatte. — Aus gleicher Zeit der groß angelegte, aber in der Durchbildung noch etwas oberflächliche Holzkruzifixus in S. Croce (l. Querſchiff). a

Neben Ghiberti und Nanni di Banco (oben S. 436k u. l u. 439f—h) wurde auch Donatello zu der monumentalen Ausſchmückung von Orſanmichele herangezogen. In den Jahren 1411 und 1412 entſtand die Marmorſtatue des h. Markus, eine edle Geſtalt von beinahe b ſchönen Zügen, freier Stellung und Gewandung. (Über den Petrus vgl. S. 436 l.) Ein vollendetes Meiſterwerk ſowohl als Erfindung wie in der einheitlichen Durchbildung, iſt der berühmte h. Georg, c den er im Jahre 1416 ausführte, jetzt im Muſeo Nazionale; durch leichte, entſchiedene Stellung, treffliche Geſamtumriſſe und einfache Behandlung ſchuf hier der Meiſter den Typus des reifen Jünglingsalters mit unerſchütterlichem Vertrauen auf die eigene Kraft und ein gutes Glück. — Wie eine Vorarbeit dafür erſcheint die in demſelben Jahre vollendete (bereits 1408 für den Dom beſtellte) überlebensgroße Figur des jugendlichen David, gleichfalls im d Muſeo Nazionale, in der ſteifen Stellung und dem ſtarren Blicke, bei aller Tüchtigkeit in der Durchbildung des Körpers, noch befangen.

Faſt ein volles Jahrzehnt war Donatello dann wieder faſt ausſchließlich für den Dom beſchäftigt, auch hier durch monumentale Einzelfiguren: die Marmorſtatuen der Propheten. In dem jugendlichen Johannes d. T. am Campanile (1416) klingt noch die Er- e innerung an den eben vollendeten Georg voll und ſchön aus; und wie hier, ſo iſt auch in der etwas ſpäteren, mit *Roſſo* gemeinſam gearbeiteten Gruppe der Opferung Iſaaks und dem nachdenk- f lich den Kopf aufſtützenden Moſes (?, beide 1421 in Auftrag ge- g geben) ein noch faſt idealer Zug in der Bildung, namentlich der Köpfe, charakteriſtiſch. Aber gleichzeitig kommt in den vom Künſtler allein ausgeführten Statuen die Richtung auf das Individuelle, in der Donatellos eigentliche Bedeutung liegt, zum vollen Durchbruch. Ohne Rückſicht auf das heilige Motiv gibt er ſeine Propheten als reine Porträtgeſtalten in einer der Antike entlehnten Gewandung. Schon der jetzt im Dome (l. Schiff) ſtehende, fälſchlich ſog. Poggio Bracciolini (der kaum der 1412 vollendete Joſua ſein h kann, teilweiſe von der Hand eines dritten, geringen Künſtlers) und der jüngere, aber nahe verwandte Habakuk (?) am Cam- i

a panile zeigen dieſes Streben, das in dem Zuccone (fälſchlich
b David genannt) und in dem Jeremias (irrtümlich als Salomo bezeichnet, 1423—26) mit brutaler Rückſichtsloſigkeit, aber auch mit gewaltiger Lebendigkeit zum Ausdrucke kommt. Die häßlichen Köpfe ſind ganz unmittelbar dem Volke entlehnt (angeblich die Porträts von Giov. Cherecchini und Franc. Soderini); die Gewandung iſt maleriſch reich und voll, mit tiefen rundlichen Falten, und in wirkungsvollen Gegenſatz gegen das Fleiſch geſetzt; die Proportionen ſind für den Standpunkt des Beſchauers berechnet. — Wie Donatello um dieſe Zeit ein einfaches Porträt behandelt,
c zeigt die bemalte Tonbüſte des Nicc. Uzzano im Muſeo Nazionale, die erſte völlig freie Porträtbüſte und zugleich eine der großartigſten Leiſtungen der Renaiſſance in ihrer Art (ſehr mit Unrecht neuerdings angezweifelt!). — Die edle Bronzefigur des h. Lud-
d wig aus S. Croce mit auffallend milden Zügen (jetzt im alten Refektorium untergebracht) gehört nach der Behandlung der Gewandung gleichfalls in dieſe Zeit (1423 voll., gegoſſen von *Michelozzo,* außerordentlich ſauber durchgeführt und ziſeliert).

Donatello hat faſt alle dieſe Arbeiten entworfen und ſoweit ſie ihm nicht als gemeinſame Arbeit mit einem andern Künſtler aufgetragen waren, auch eigenhändig ausgeführt. Mit größter Sicherheit und innerem Behagen, das ſich in einer faſt ſkizzenhaften Breite der Ausführung bekundet, handhabt er hier den Meißel, ändert aber da, wo neue Aufgaben an ihn herantreten, ſeine Art der Ausführung und wechſelt das Material, in dem er arbeitet. Er tritt zunächſt, länger als ein Jahrzehnt, in Arbeitsgemeinſchaft mit dem Architekten und Bildhauer *Michelozzo*, der ihm nicht nur als Architekt, ſondern auch als trefflicher Bronzegießer und geübter Marmorarbeiter an die Hand ging. Drei große, faſt gleichzeitig in Arbeit genommene, im Aufbaue wie in der Anordnung der plaſtiſchen Teile verwandte Grabmäler, das Aragazzi-, das Brancacci- und das Cosciamonument, wurden früher als gemeinſame Schöpfungen der beiden Meiſter angeſehen. Aber das
e Aragazzidenkmal im Dome zu Montepulciano (1427—36) gehört urkundlich ausſchließlich dem Michelozzo (vgl. S. 465 b). Ähnliches gilt, namentlich was die Ausführung betrifft, auch von dem
f Grabmale Brancacci in S. Angelo a Nilo in Neapel (in Piſa gearbeitet 1426—29), im Aufbaue an die gotiſchen Grabmäler Neapels (S. 112) ſich anſchließend, in der Ausführung flüchtig; eigenhändig von Donatello iſt nur das kleine Relief der Himmelfahrt. Der bei weitem größere Anteil gebührt Donatello dagegen am Grabmale des Baldaſſare Coscia („Johannes, quondam
g Papa XXIII.") im Baptiſterium zu Florenz, das wahrſcheinlich von deſſen Anhänger Coſimo de'Medici in Auftrag gegeben wurde.

Von 1425 bis nach 1427 finden wir Donatello mit *Michelozzo* an dem umfangreichen, originell aufgebauten und ſehr durchgebildeten Werke tätig. Schön und Donatellos würdig iſt die in Bronze ausgeführte Geſtalt des Toten, ſeinen Charakter tragen auch die Putten mit der Inſchrift; die allegoriſchen Reliefſiguren unter dem Sarkophage ſind in der Ausführung zu einfach und zu nüchtern für Donatello, ſtimmen vielmehr mit Michelozzos beglaubigten Arbeiten. Die Madonna vielleicht von *Portigiani.*

Wie *Michelozzo* hier als Architekt und Marmorbildner für und neben Donatello tätig war, ſo führte er gleichzeitig auch als Gießer ſeine Modelle aus. Im Jahre 1423 hatte Donatello das Modell der Statue des h. Ludwig gearbeitet, das Michelozzo goß; 1426 fertigte dann Donatello die Bronzegrabplatte des Biſchofs von Groſſeto, Pecci, im Dome von Siena; eine ähnliche marmorne Grabplatte des Giovanni Crivelli, Archidiakonus von Aquileja († 1432), befindet ſich in Araceli zu Rom, leider ſehr abgetreten[1]). Schon 1425 vollendete Donatello für den Taufbrunnen in S. Giovanni zu Siena eines der Reliefs, die außerordentlich lebensvolle Darſtellung der Übergabe des Hauptes Johannes' beim Mahle des Herodes. Von ſeiner Hand ſind hier auch zwei köſtliche kleine Engelputten (die beiden andern von *G. Turini*; zwei fehlen), und die Statuetten der Hoffnung und des Glaubens, die zu des Künſtlers reizvollſten Geſtalten gehören. (Eine Wiederholung des ſchönſten Putto im Muſeo Nazionale zu Florenz.) Früheſtens in dieſer Zeit (ſicher nicht als Jugendarbeit) entſtand das durch ſein ungewöhnliches Schönheitsgefühl und ſeine höchſt originelle, reiche Renaiſſancedekoration ausgezeichnete große Steinrelief der Verkündigung in S. Croce zu Florenz: die netten drei Kindergruppen auf dem Geſimſe und Giebel verraten ſich als Geſchwiſter der Engel an den Kanzeln und am Sieneſer Taufbrunnen.

Im Jahre 1428 erhielten Donatello und Michelozzo wieder gemeinſam den Auftrag zu der Kanzel, die außen an einer Ecke der Faſſade des Domes zu Prato in ſehr origineller Weiſe angebracht iſt; doch erſt 1434 ſcheint die Arbeit daran ernſtlich begonnen zu haben, die 1438 fertig wurde. Auch hier iſt die Erfindung entſchieden von Donatello. Architektoniſch und in dem ornamentalen Schmucke iſt die Kanzel ein Hauptwerk der Frührenaiſſance. Die tanzenden Engel, die in den ſieben Abteilungen zu kleinen Reigen ſich verbinden, ſind von lebendiger dekorativer Wirkung. (Man beachte das köſtliche, faſt überreich belebte Bronzekapitäl Donatellos unterhalb der Kanzel.) — Vielleicht auf Grund dieſer

1) Die faſt treu dieſer Platte nachgeahmte Grabplatte des Mag. Joh. Scade an einem Pfeiler in S. M. del Popolo in Rom iſt für Donatello zu gering und zu wenig originell.

Arbeit erhielt Donatello 1433 den Auftrag zu *einer der Sängertribünen* für den Dom zu Florenz, an der er bereits 1433 arbeitete, und die Anfang 1439 ſchon aufgeſtellt war. Sie befindet ſich jetzt, wie die von Luca della Robbia, im *Muſeo dell' Opera*. Auch hier ſind wieder, wie in Prato, auf vier verſchiedenen Tafeln ſingende und tanzende Kinder dargeſtellt (in der Ausführung verraten ſich verſchiedene Schülerhände). Gefälliger und feiner durchgebildet iſt die Schöpfung Lucas; aber man überſehe über der flüchtigen Behandlung, den derben Geſtalten der Bürſchchen und den Übertreibungen bei Donatello nicht die Kühnheit in der Erfindung, den großen Zug in der Bewegung und die außerordentliche Lebenswahrheit und Mannigfaltigkeit. An ihrer hohen Stelle mußten gerade die mehr flüchtige Anlage, die ſehr originelle farbige Behandlung der Dekoration und des Hintergrundes, wie die perſpektiviſche Verkürzung der Figuren von beſonders günſtiger dekorativer Wirkung ſein (wie ſchon Vaſari bemerkt und wie die neue Aufſtellung beſtätigt).

In das Jahr 1432 fällt eine Reiſe Donatellos nach *Rom*. Hier entſtand (außer der oben genannten Grabplatte) das große *Marmortabernakel* in einer der *Sakriſteien* von *St. Peter*: unten, zur Seite der mit einem älteren Madonnenbilde geſchloſſenen Tür, Engel in Verehrung; darüber in flachem Relief die Grablegung Chriſti, eine höchſt dramatiſch belebte, vortrefflich geſchloſſene und klare Kompoſition. Wie dieſes Monument beweiſt, änderte der Aufenthalt in Rom die Auffaſſung und das Formgefühl Donatellos nicht. Das Studium der Antike hatte den Künſtler lebhaft nach ihrer inhaltlichen Seite angeregt, aber ſchon vor dieſer Reiſe, wie die 1425 vollendeten Arbeiten am Taufbecken in Siena bekunden. In dieſer Zeit vor dem römiſchen Aufenthalte 1432 müſſen nach der Reinheit der Formen und nach dem Motive ein Paar für Coſimo ausgeführte lebensgroße *Bronzen* entſtanden ſein: David und Amor, jetzt im *Muſeo Nazionale*. Der *David*, eine der vollendetſten Schöpfungen des Meiſters, iſt die erſte völlig frei behandelte nackte Statue der Renaiſſance; ſie atmet den Geiſt der Antike ſo voll und rein, wie kein zweites Werk des Künſtlers. Wohl noch vor dem David iſt der bronzene *Cupido* (Attis) entſtanden, ein zwar weniger anziehendes, aber in der Durchbildung des Nackten nahezu gleich treffliches Werk, deſſen barocke Drapierung auf mißverſtandene antike Vorbilder (einen Harpokrates) zurückgeht. Gerade um 1425 zeigt ſich in einer Reihe von Werken Donatellos der ſtärkſte Einfluß der Antike, namentlich in der Architektur und in dem Anſchluſſe, ja ſelbſt der Entlehnung von antiken Figuren und Motiven. Das Herodiasrelief in Siena (ſ. S. 443 c) iſt beſonders charakteriſtiſch dafür. Die meiſten ähnlichen Arbeiten, ſowie die erſten Madonnenreliefs des Künſtlers, die in dieſe Zeit fallen, be-

finden ſich in den Sammlungen des Auslandes. — Von den in Italien erhaltenen Bronzebüſten, ſämtlich im Muſeo Nazionale zu Florenz, trägt die eines jungen Mannes einen großen Cameo (aus Mediceerbeſitz) vor der Bruſt; ſie ſteht der Behandlung nach zeitlich dem David nahe. Die Bronzebüſte einer alten Frau, nach einer Totenmaske arrangiert, iſt als Arbeit Donatellos zweifelhaft (man vermutet darin Ginevra Cavalcanti, Gattin des älteren Lorenzo dei Medici; neuerdings, ſicher irrtümlich, als Catarina Sforza-Riario [† 1509] angeſprochen). Ein jugendlicher Bronzekopf iſt intereſſant als frühe Arbeit in der Art des marmornen David. Großartig iſt der wohl als Marſyas gedachte Barbarenkopf mit klagendem, aufwärts gewandtem Blicke, ein Werk der mittleren Zeit. Zwei andere Bronzeköpfe, die kürzlich als die für die Sängertribüne beſtimmten Köpfe bezeichnet ſind, haben mit Donatello nichts zu tun. Die in Kupfer getriebene, vergoldete Büſte des San Luſſorio in S. Stefano dei Cavalieri zu Piſa (vor 1429 voll.) iſt durch den ausführenden Handwerker verdorben.

Wie für die Mediceer ſo war der Künſtler gleichzeitig auch für verſchiedene andere Familien in Florenz mannigfach beſchäftigt. Mehrere Hauptſtücke befinden ſich noch jetzt in Palazzo Martelli. Das Wappen der Familie im Treppenhauſe, ein prächtig ſtiliſierter Greif auf flachem Schilde, das ein Mann um den Hals trägt, mag um 1440 entſtanden ſein. Die Statue des David ließ der Meiſter unvollendet, angeblich weil er den linken Arm verhauen hatte; das einzige erhaltene Beiſpiel der Art von Donatello[1]). Ebendort eine Statue Johannes' d. T., der die herbere Marmorſtatue des Muſeo Nazionale (um 1420) vorausgeht. Beide ſtellen Johannes als jugendlichen Asketen mit herben Zügen, mageren und eckigen Formen dar. Auch in der Johannesbüſte in Relief aus Sandſtein im Muſeo Nazionale (jetzt für *Deſiderio* in Anſpruch genommen) haben die heiteren Züge des friſchen Knaben doch noch einen herben Zug. — Als den Prediger in der Wüſte ſtellt Donatello den Täufer in zwei Statuen dar, die ſeiner ſpäten Zeit angehören: in der Bronzeſtatue im Dome zu Siena (voll. 1457) und in der Holzfigur in den Frari zu Venedig (1451), beide ganz realiſtiſch, aber namentlich die erſtere von packender Gewalt. Der letzteren ſchließt ſich eine herbe Holzſtatue des h. Hieronymus im Muſeum zu Faenza an. Die gleiche Auffaſſung und Behandlungsweiſe zeigt auch die Holzſtatue der h. Magdalena im Baptiſterium zu Florenz, ein Werk ſeiner mittleren Zeit. Die Bronzegruppe der Judith über dem Leichname des Holofernes (um 1440) wirkt in ihrer jetzigen

1) Für die Martelli fertigte D. auch die bekannte ſilberne Patera (jetzt im South Kenſington-Muſeum). Das Modell des David in Caſa Martelli beſitzt das Berliner Muſeum. Der (falſch bez.) Schwertgriff in der Armeria zu Turin iſt vielmehr von *Riccio.*

Aufſtellung in der Loggia de' Lanzi (ſeit 1504) wenig vorteilhaft; ſie mußte Michelangelos David Platʒ machen. Als eine der früheſten profan-heroiſchen Freigruppen wie wegen der naturaliſtiſchen Durchbildung und der Flachreliefs am Sockel iſt ſie von vielſeitigem Intereſſe.

Vor ſeiner Überſiedelung nach Padua vollendete Donatello zu-
a nächſt noch den größeren Teil des Schmucks der alten Sakriſtei von S. Lorenzo. Hier iſt das Plaſtiſche meiſt von ihm, und zwar iſt dieſes ſo glücklich der Architektur angepaßt, daß man ein perſönliches Einverſtändnis mit Brunelleschi annehmen kann. Der
b Marmorſarkophag des Giov. di Bicci de' Medici war nach 1431 (nach Donatellos Entwurf?) von *Andrea Buggiano* und vielleicht auch *Pagno di Lapo* ausgeführt. (Der Marmortiſch darüber, der Altartiſch und die Altarſchranken ſind Arbeiten derſelben
c Schüler und Gehilfen.) In die Zwickel unter der Kuppel kamen Rundbilder mit legendariſchen Darſtellungen, die freilich jetʒt unter der weißen Tünche mit ihrer maleriſch gedachten Räumlich-
d keit und ihrer zerſtreuten Kompoſition ärmlich ausſehen. (Dieſe erſt nach Padua ausgeführt.) Hochbedeutend aber, ja auch plaſtiſch vom Beſten ſind die vier Rundreliefs der Evangeliſten in den Lünetten; ſie ſitʒen in tiefem Sinnen oder in Begeiſterung vor Altären, auf welchen ihre bücherhaltenden Tiere ſtehen. Über den beiden Pforten zu den Nebenräumen der Sakriſtei ſind auf far-
e bigem Grunde je zwei lebensgroße Heilige dargeſtellt. Dies
f alles iſt von Stuck oder Ton, die Büſte des h. Laurentius über der
g Tür aus Ton. Die beiden Pforten von Erz enthalten in einzelnen Feldern je zwei Apoſtel oder Heilige; obwohl flüchtig, unziſeliert und durch die Ähnlichkeit der Kompoſition in allen den kleinen Feldern etwas ermüdend, ſind dieſe Figürchen durch die reiche und mannigfaltige Erfindung, die ſehr energiſche und bedeutende Bildung und Zuſammenſtellung doch vom Beſten, was die Renaiſſance geſchaffen hat.

Im Jahre 1443 erhielt Donatello einen Ruf nach Padua, der ihn ein Jahrzehnt hindurch fern von ſeiner Heimat hielt. Nicht der Auftrag auf das Reiterdenkmal des Gattamelata, wie man bisher annahm, ſondern ein wahrſcheinlich durch den in Padua (als Verbannter) lebenden Palla Strozzi vermittelter Auftrag zur Herſtellung eines Chorlettners im Santo führte ihn 1443 nach Padua, wo er zunächſt neben *Bartol. di Domenico* und *Giov. Nani* aus Florenz u. a. als Architekt und Steinplaſtiker beſchäftigt war. Ende 1443 erhielt er den Auftrag auf das Kruzifix, und im April 1446 wurde ihm die Errichtung und Ausſchmückung eines neuen Hochaltars übertragen, der 1448 ſchon proviſoriſch aufgeſtellt werden
h konnte und 1450 geweiht wurde. Den reichen Bronzeſchmuck

dieſes Altars führte er unter der Beihilfe einer beträchtlichen Zahl von Schülern und Gehilfen aus. (Von ihnen ſind die bedeutendſten: *Giovanni di Franc. da Piſa, Urbano* und *Bart. da Cortona, Antonio di Chellino da Piſa, Franc. di Ant. del Valente* und der Maler *Niccolò Pizzolo*[1]).) Auch ein (zerſtörter) Baldachin mit Steinſkulptur an den Wänden und der Decke wurde unter ſeiner Leitung hergeſtellt (Reſte davon ſind in der jetzigen Umſchrankung des Chors erhalten). Die Reliefs ſind: zwölf ſchmale Tafeln mit lieblichen muſizierenden und ſingenden Engeln (nur die Tafel mit den beiden Sängern iſt von Donatello, die übrigen ſind Schülerarbeiten nach des Meiſters Skizzen), zwei Darſtellungen der Pietà (eine davon eine ſchlechte, Donatello fernſtehende Arbeit, wie auch zwei der muſizierenden Engel), die Evangeliſtenſymbole, deren Ausführung ausſchließlich Schülern zufiel, eine große, ſehr energiſch gehaltene Grablegung Chriſti in bemaltem Stein, ſowie die vier köſtlichen langen Bronzetafeln, die in ſauber durchgeführtem Flachrelief je ein Wunder des h. Antonius inmitten zahlreicher Figuren zur Darſtellung bringen. Klarheit und Mannigfaltigkeit der Gruppierung und der Charakteriſtik, Reichtum der Erfindung und dramatiſche Schilderung finden ſich in wenigen andern Werken des Künſtlers in gleicher Weiſe vereinigt. Unter den großen Figuren ſind einzelne von großer Schönheit, vor allem der Diakon Daniel und das Kruzifix. (Die Aufſtellung am neuen Altare trifft keinesfalls das rechte!)

Gleichzeitig erhielt Donatello den Auftrag zu dem Reitermonumente des 1443 in Padua verſtorbenen Condottiere Erasmo dei Narni, gen. Gattamelata, den ihm der Sohn Antonio erteilte. Schon 1447 war der Guß vollendet, aber erſt 1453 erfolgte die Aufſtellung auf dem gleichfalls von Donatello entworfenen Steinſockel, da der Künſtler Schwierigkeiten in der Zahlung fand. War ſchon die Herſtellung eines ehernen Reiterſtandbildes in rein techniſcher Hinſicht ein großes und neues Wageſtück für jene Zeit (die Aufgabe wurde ſeit dem Altertume zum erſten Male wieder an einen Künſtler Italiens geſtellt), ſo war auch die Darſtellung eine ſchwierige Aufgabe, der kein Zeitgenoſſe ſo gewachſen war wie Donatello. In jenen Gegenden war man an Reiterdenkmale (Grabmäler der Scaliger in Verona und Reitermonumente in den Frari zu Venedig) gewöhnt, aber erſt Donatello belebt Roß und Mann vollſtändig und zwar diesmal ohne jede kapriziöſe Herbheit, in einem wahrhaft großartigen Sinne. Der ſchwere kurzgebaute Gaul iſt geradezu ein Pferdeporträt; der Reiter aber hat bei voll-

1) Von letzterem im Muſeo Civico zu Padua das bez. Unikum einer Majolikaplatte mit der ſgraffitierten Darſtellung der Madonna in trono und den hh. Rochus und Magdalene, von mantegneskem Charakter.

endeter Individualität eine ſo große Feinheit und Anſpruchsloſigkeit in der Haltung wie in den Zügen, eine ſo ernſte Ruhe, daß er darin den Colleoni übertrifft. (Man beachte auch die reizenden Putten an dem reich dekorierten Sattel.)

Nach ſeiner Rückkehr nach Florenz ſchuf der hochbetagte a Meiſter noch die Kanzeln in S. Lorenzo, die ſich frei auf je vier Marmorſäulen erheben. Die jetzige ſehr ungeſchickte Zuſammenſtellung der Bronzetafeln erfolgte erſt im 17. Jahrh., und dabei wurden einige rohe Kompoſitionen, die ſich leicht kennzeichnen, eingeſchmuggelt (aus Holz; Geißelung und Verſpottung Chriſti, ſowie die Evangeliſten Johannes und Matthäus, letzterer nach Ghiberti). In ihren einzelnen Teilen ſehr ungleich, ſelbſt was den Maßſtab der Figuren betrifft, zum Teil durchaus unplaſtiſch, gedrängt, im einzelnen oft energiſch häßlich, ſind dieſe Darſtellungen doch dramatiſch ſehr bedeutend. Das Gedränge und die Sehnſucht um den in der Vorhölle erſcheinenden Chriſtus, die Begeiſterung des Pfingſtfeſtes, der Jammer bei der Kreuzigung u. a. m. iſt auf ungemein lebendige und geiſtreiche Weiſe zur Anſchauung gebracht; edel und faſt gemäßigt iſt nur etwa die Grablegung. Am Obergeſimſe ſind die lebensfrohen Putten und die quirinaliſchen Pferdebändiger wie die Centauren, welche die Inſchrift (OPVS DONATELLI FLO.) halten, mehr oder weniger freie Nachbildungen von antiken Bildwerken. Die große Verſchiedenheit der einzelnen Reliefs erklärt ſich auch hier aus dem Umſtande, daß die Ausführnng Schülern überlaſſen blieb und erſt nach Donatellos Tode beendet wurde: neben *Bertoldo,* den ſchon Vaſari nennt, läßt ſich namentlich auch *Bellanos* Hand darin erkennen, auf den man (wohl irrtümlich) mehrere Kompoſitionen als ſelbſtändige Arbeiten hat zurückführen wollen.

Erſt nach der Rückkehr können auch die eigentümlichen Mar- b morreliefs im Hofe des Pal. Medici entſtanden ſein, vergrößerte Nachbildungen von antiken Kameen und Reliefs. In der plumpen Ausführung zeigen ſie einen Künſtler wie den Meiſter des Grabmals in der Mediceerkapelle von S. Croce (vgl. S. 468 a).

Als Donatello im Frühjahre 1466 (faſt achtzigjährig) ſtarb, hatte ſein geſunder Realismus bereits ſiegreich die Plaſtik von Florenz durchdrungen und verbreitete ſich über ganz Italien. Zahlreiche Schüler hatte er gebildet, und kaum ein jüngerer Künſtler ſeiner Umgebung hielt ſich ganz von ſeinem Einfluſſe frei. Dies gilt auch für einen nur wenig jüngeren Künſtler, der ſich eine Schule in ſeiner eigenen Familie groß zog, die durch ein Jahrhundert ihre Eigentümlichkeit bewahrte und durch Schönheit und echten Schwung der Form und des Gedankens eine viel allgemeinere und Donatellos Einfluß glücklich ergänzende Einwirkung ausübte.

Dieſer Künſtler iſt *Luca della Robbia* (1400—82), ein Bildner in

Ton, wie die Welt keinen größeren gekannt hat. Sein Name iſt eng verbunden mit der Erfindung, den Ton zu bemalen und zu glaſieren, wodurch der Architektur ein ebenſo wirkungsvolles als billiges Mittel monumentaler Dekoration an die Hand gegeben wurde. Wie ſehr ſchon von den Zeitgenoſſen die Schönheit und die Vorteile dieſer Robbiaarbeiten erkannt und ausgenützt wurden, geht aus dem Umſtande hervor, daß ſie nahezu die Hälfte von allen in Florenz und der Umgebung erhaltenen Bildwerken des Quattrocento ausmachen. Luca ſelbſt ſuchte jedoch in der Tonbildnerei keineswegs ſein letztes Ziel; er benutzte ſeine Erfindung als ein leichtes und wirkungsvolles Mittel zur Dekorierung architektoniſcher Räume und behandelte dieſe dementſprechend; ſeine bedeutendſten Aufgaben hatte auch er in Marmor und Bronze auszuführen. Seine Stellung unter ſeinen Zeitgenoſſen verdankt er in erſter Linie der Innigkeit des Ausdrucks und der hohen Schönheit, die ſeinen Geſtalten bei aller naturaliſtiſchen Durchbildung ſtets innewohnt, wie der ſtilvollen Behandlung des Reliefs, worin kein anderer Künſtler der Renaiſſance ungeſucht und naiv den Alten ſo nahe gekommen iſt, obgleich ſeine Arbeiten kaum eine Benutzung der Antiken zeigen.

Das früheſte beglaubigte Werk Lucas iſt die weltberühmte Orgelbaluſtrade für den Dom von Florenz, jetzt im Muſeo dell'Opera (1431 beſtellt, 1437 vollendet und 1438 aufgeſtellt): ſingende, muſizierende und tanzende Knaben und Mädchen verſchiedenen Alters. Nirgends tritt uns das 15. Jahrh. anmutreicher und naiver entgegen als hier; es iſt keine ſchöne naive Stellung und Gebärde im Kinder- und Jugendleben, die nicht hier verewigt wäre. Manche Motive ſind auch plaſtiſch von vollendeter Schönheit und Strenge, der Ausdruck durchgängig überaus liebenswürdig.

Wie hier ſo hat Luca auch in den folgenden Jahren noch mehrfach gemeinſam und in Konkurrenz mit Donatello Arbeiten für den Dom geliefert; von dieſen ſind jedoch nur zwei unfertige Reliefs im Muſeo Nazionale erhalten, die Befreiung und die Kreuzigung Petri, ſchöne und lebensvolle Kompoſitionen von klaſſiſchen Geſtalten (beg. 1438). Gleichzeitig (1437—39) entſtanden die fünf Reliefs mit den Vertretern der Wiſſenſchaften an der dem Dome gegenüberliegenden Seite des Campanile, als Abſchluß der Arbeiten des Andrea Piſano, mit denen ſie ſo viel Ähnlichkeit zeigen, daß einige vielleicht im Anſchluſſe an dieſen Meiſter geſchaffen wurden.

Der Eingang der nördlichen Sakriſtei des Domes erhielt durch Luca ſeinen plaſtiſchen Schmuck (nach dem glaſierten Tonrelief der Auferſtehung im Türbogen, vgl. S. 452 f) in den bronzenen Türflügeln. Luca trat (1446) gemeinſam mit *Michelozzo* und *Maſo*

di Bartolomeo († um 1456) an die Stelle des ſäumigen, in Padua abweſenden Donatello; zwei Jahre ſpäter war der Rohguß vollendet, der bis 1461 liegen blieb, wo Maſos Bruder *Giovanni* die Ziſelierung bis 1463 beſorgte; erſt 1465 ging Luca allein an die Vollendung der ſchmuckloſen Rückſeite, die 1467 im Vereine mit Michelozzo erfolgte. In quadratiſchen Feldern ſind, nach einem Modelle Michelozzos auf Grund genauer Beſtimmung des Domvorſtandes, oben Maria mit dem Kinde und Johannes d. T. zwiſchen Engeln, darunter die vier Evangeliſten und die vier Kirchenväter dargeſtellt, ſämtlich ſitzend zwiſchen zwei jugendlichen Engeln; in jeder Ecke der Einrahmung dieſer Reliefs außerdem ein kleiner Kopf. Die Einteilung iſt keine recht glückliche: die Felder ſind zu groß und ſtören in Verbindung mit dem kräftigen Relief die einheitliche Wirkung; auch hat die Wiederkehr ähnlicher Motive in allen Feldern etwas Ermüdendes. Jede einzelne Kompoſition, für ſich betrachtet, hat dagegen große Schönheiten, von der techniſchen Vollendung des Guſſes ganz abgeſehen. Von den frei vorſpringenden Köpfen in der Einrahmung ſind einzelne lebensvolle Porträts. Die Ziſelierung (durch *Giovanni di Bartolomeo*) hat den Charakter der Arbeit zuweilen nicht unerheblich verändert.

Auch im Grabdenkmale hatte Luca Gelegenheit, ſeine eigenartige Kunſt zu zeigen: 1456 erhielt er den Auftrag auf das Monument des Biſchofs von Fieſole, Benozzo Federighi (1457 voll.), a jetzt in S. Trinita zu Florenz. Der einfache Sarkophag, an deſſen Vorderſeite zwei denen Ghibertis (und mehr noch denen Bern. Roſſellinos am Brunigrabmale) verwandte Engel ſchwebend die in runder Einrahmung angebrachte Inſchrift halten, ſteht in einer flach ſchließenden Niſche mit den Halbfiguren Chriſti, der Maria und des Johannes an der Rückſeite. Die Geſtalt des Verſtorbenen iſt von edler Ruhe und ſchöner Haltung. Eigentümlich iſt die Umrahmung: ein gemalter und glaſierter (nicht plaſtiſcher) Fruchtkranz von reizender Zeichnung und Färbung. — Eine frühere (1442), in ähnlicher Weiſe in verſchiedenem Material ausgeführte Arbeit iſt b das Tabernakel in der Kirche von Peretola vor Porta al Prato. Zwei Engel ſtehen neben der Bronzetür (mit Chriſtus als Schmerzensmann), darüber in der Lünette die Pietà; dies iſt in Marmor ausgeführt, während ein Teil der Umrahmung und der Grund des Pietàreliefs bemalt und glaſiert ſind. Aufbau wie Haltung der Figuren zeigt etwas geſucht Architektoniſches und dadurch Unbelebtes, geſteigert durch eine gewiſſe Nüchternheit der Marmortechnik.

Lucas Ruf und Popularität gründen ſich jedoch vor allem auf ſeine glaſierten Tonarbeiten. Die Verwendung von bemalten und gebrannten Terrakottabildwerken als billigem und leicht her-

zuſtellendem Schmuck architektoniſcher Räume war bereits im 14. Jahrh. aufgekommen (man vgl. z. B. die bemalte Kreuzigungsgruppe in der Miſericordia zu S. Miniato al Tedesco, eine a archaiſtiſche Nachbildung vom Beginne des Quattrocento), es fehlte aber an einem Mittel, ſie wetterbeſtändig zu machen. Dies erreichte der Künſtler durch die Glaſur, d. h. durch Anwendung von Schmelzen über dem bemalten Tone, die die Malerei nicht nur gegen das Wetter ſicherten, ſondern ihr zugleich einen eigentümlichen Glanz und Durchſichtigkeit verliehen. (Über einen intereſſanten älteren Verſuch dieſer Art vgl. S. 437 g.) Dadurch eigneten ſich dieſe Bildwerke ganz beſonders zum dekorativen Schmucke von Wandflächen. Die Abhängigkeit von der Architektur, die Anſpruchsloſigkeit ſowie die Leichtigkeit, im Ton den künſtleriſchen Ausdruck wiederzugeben, laſſen dieſe glaſierten Tonarbeiten vielleicht als die ſtilvollſten und gleichmäßigſten Leiſtungen der Renaiſſance auf dem Gebiete der Reliefdarſtellung erſcheinen. Es ſind allerdings ſelten die höchſten Aufgaben und Ziele, die Luca hierin verfolgt hat; ſeine Schule konnte daher auch nicht die Stätte des Fortſchritts im großen ſein; allein was er gab, ſo bedingt es ſein mochte, es war in ſeiner Art vollendet. Er lehrt uns die Seele des 15. Jahrh. von der ſchönſten Seite kennen. Der Naturalismus liegt auch hier (wenigſtens bei Luca ſelbſt und zum Teil auch noch bei Andrea) zugrunde, aber er drückt ſich mit einer Einfachheit, Liebenswürdigkeit und Innigkeit aus, die ihn dem hohen Stile nahe bringt und ſeine lange und gleichmäßige Fortdauer ermöglichte. Was als religiöſer Ausdruck berührt, iſt nur der Ausdruck eines tief ruhigen, einfachen Daſeins, ohne Sentimentalität oder Abſicht auf Rührung. Und, was man nicht überſehen möge, faſt jedes Werk iſt ein neu geſchaffenes Original. Nur die ſpätere Zeit lebt von den Vorbildern Lucas und Andreas oder dritter Künſtler.

In ihrem Anſchluſſe an die Architektur ſind die meiſten Robbiaarbeiten in Relief ausgeführt, regelmäßig in Hochrelief; nur ausnahmsweiſe und meiſt in ſpäterer Zeit kommen auch Freifiguren vor. Die Färbung unter der Glaſur von eigentümlich zartem Schmelz, die auch der leiſeſten Modellierung beinahe vollkommen folgt, iſt vorwiegend weiß, der Grund gewöhnlich blau mit teilweiſer Vergoldung (als Nachbildung der Marmorreliefs); daneben kommen noch grün, violett und gelb vor (zum Teil in verſchiedenen Nuancen), aber vorwiegend in den Nebenſachen und Details, namentlich in den reizenden Blumen und Fruchtgewinden, die die Reliefs in mannigfacher Weiſe zu umrahmen pflegen. Die gewöhnliche Annahme, daß erſt die ſpätere Zeit auf reiche Färbung der Figuren ausgegangen ſei, iſt eine irrtümliche. Gerade frühe Arbeiten Lucas

ſind von reicher Färbung. Allerdings beginnt erſt nach 1500 (gleichzeitig mit der Verſchlechterung der Glaſur) die Vorliebe für völlig farbige und dann meiſt bunt und unruhig wirkende Bemalung, neben der die gleichzeitig aufkommende Beſchränkung auf die weiße Glaſur unangenehm kalt und einförmig wirkt; Kopf und Hände blieben dann meiſt unglaſiert, damit man ihnen eine naturgetreue Bemalung geben konnte.

Luca hat als Schöpfer dieſer eigentümlichen Gattung der florentiniſchen Plaſtik, die weſentlich aus ihm ein Jahrhundert lang Anregung und Leben empfing, auch die feinſten und vollendetſten Werke geſchaffen.

Zu ſeinen früheſten Arbeiten dieſer Art wird der Schmuck der a ſeit 1429 von Brunelleschi erbauten Capp. Pazzi in S. Croce gerechnet: die Medaillons der Kuppel mit den Evangeliſten (um 1440—45), von reicher und ſehr kräftiger Färbung, ſind ſo ernſt und groß in der Erfindung, daß man ſie dem Brunelleschi hat zuſchreiben wollen. (Als freie Wiederholung lieferte der Künſtler ſehr viel b ſpäter für eine 1471 erbaute Kapelle in S. Giobbe zu Venedig die Evangeliſten in halber Figur; das Fremdartige in den Typen weiſt auf die Ausführung durch die Hand eines Dritten.) Sie ſind zweifellos frühe Arbeiten; weſentlich ſpäter ſind die zwölf c Apoſtel an den Wänden, weiß auf blauem Grunde, von denen einzelne in ihrer unruhigeren Gewandung und in einer zuweilen beinahe ſchwächlichen Lieblichkeit die Teilnahme *Andreas* verraten (um 1470 bis 1478). Die Figur Gott-Vaters außen über dem Eingange iſt wieder eine prächtige Geſtalt von der Hand des Luca aus ſeiner mittleren Zeit.

Wie hier ſo lieferte Luca eine kaſſettierte Decke auch für die d 1448 durch Michelozzo errichtete Capella del Crocefiſſo in S. Miniato. Ebenda iſt auch der architektoniſche Schmuck der Decke e der Capp. di S. Jacopo von Lucas Hand (zwiſchen 1461 und 1466): vier Medaillons mit den Reliefs der Kardinaltugenden, jugendlichen Geſtalten von größtem Liebreiz, in ſchöner Umrahmung.

Außer dieſem plaſtiſchen und dekorativen Schmucke gewölbter Decken ſind die Arbeiten Lucas meiſt Reliefdarſtellungen in Lünetten oder Tabernakel mit Madonnenreliefs. Die beiden frühſten f urkundlich beglaubigten Arbeiten dieſer Art ſind im Dome über den beiden Sakriſteien die Auferſtehung (1443) und die groß gedachte Himmelfahrt Chriſti (1446 bis 50); beide faſt ausſchließlich weiß auf blauem Grunde, durch die feinabgewogene Kompoſition g und innere Belebung beſonders wichtig. In der ſüdlichen Sakriſtei außerdem zwei köſtliche kniende Engel (1448, wohl für die Cantoria beſtimmt). Urkundlich geht ferner auch die ſchöne Lünette h von S. Domenico in Urbino (1449) auf Luca zurück: die Ma-

donna zwiſchen dem h. Dominikus und Petrus Martyr; weiß auf blauem Grunde. In der Kirche zu Impruneta bei Florenz be- a finden ſich, je unter einem kapellenartigen Baldachin von Michelozzo (vgl. S. 192 b und 245 l), zwei größere Tabernakel von hoher Schönheit. In einem Nebenraume ein Relief, urſprünglich b in einem der Tabernakel: Maria und Johannes unter dem Kreuze, zur Seite ſchwebend je ein Engel, eine Kompoſition von höchſtem Adel und von tiefſter Empfindung; zwiſchen 1450 und 1460 entſtanden. Im Muſeo Nazionale: (aus Via dell' Agnolo übertragen) die c frühe Maria mit dem Kinde zwiſchen zwei Heiligen und zwei Engeln, d farbenreich und ſtreng; ferner die liebliche Madonna mit dem Kinde, von zwei Engeln verehrt (von S. Pierino); beides frühe Arbeiten, noch vor 1443. Hier ſind ferner die herrliche Madonna vor der e Roſenhecke (in ganzer Figur), die lebensgroße Maria mit dem f nackten Kinde mit einem Apfel in den Händen, ein Rund mit der g Madonna zwiſchen anbetenden Engeln, eine Anbetung des Kindes, h eine ähnliche Darſtellung mit Engeln und ein kleineres Madonnenrelief (letztere beide im vorderen Robbia-Zimmer) köſtliche Werke i ſeiner Hand. Sodann, aus S. M. Nuova übertragen: ein kleines Madonnenrelief mit reicher Vergoldung des Grundes, ſowie ein zweites mit der hockenden Maria in ganzer Figur. Auch an dem Schmucke von Orſanmichele beteiligte ſich der Meiſter; die vier k Medaillons mit Wappen oberhalb der Statuenniſchen ſind hier ſeine Arbeit: das Wappen der Zunft der Ärzte (Relief der Maria mit dem Kinde, ganze Figuren, um 1440), das der Seidenwirkerzunft (ein Tor von zwei Engeln gehalten), das des Tribunale della Mercanzia (die florent. Lilien, urk. 1462) und das nur gemalte und glaſierte Wappen der Zunft der Steinmetzen (um 1440), von köſtlicher Zeichnung der Ornamente und feinſter, ſehr origineller Farbenwirkung. Ein früheres Madonnenrelief (in faſt frei gearbeiteten Figuren) in der Kirche des Ospedale degli Innocenti iſt etwas l befangener. Sehr beliebt war eine kleine Madonnenkompoſition, von der zahlreiche Wiederholungen vorkommen, z. B. im Architrav einer Tür Michelozzos außen (in der Ecke rechts) am Hoſpitale von S. M. Nuova, in S. M. del Caſtello zu Genua (um 1450) m u. a. m. Als Arbeiten Lucas ſind auch die Büſte eines Knaben, ſowie das Reliefporträt eines jungen Mädchens im Muſeo Nazionale n (2. Zimmer, beide dem Koſtüme nach um 1460) zu beſtimmen; namentlich erſtere den beſten Büſten eines Deſiderio gewachſen.

Auch die ſchönſte Gruppe der Renaiſſance, die Begegnung von Maria und Eliſabeth in S. Giovanni fuorcivitas zu Piſtoja, o iſt durch Innigkeit der Empfindung, Schönheit der Geſtalten und feinſte naturaliſtiſche Durchbildung ein Hauptwerk des Luca (1445 ſchon aufgeſtellt).

Diese glasierten Arbeiten haben denselben Charakter wie die Marmor- und Bronzewerke des Meisters: stilvolles Hochrelief, einfache und klare Komposition in schönen Linien, Gestalten von einem dem Ghiberti verwandten Adel und Schönheitsgefühl bei größerer Schlichtheit und Naturwahrheit, hohem Ernst und Innigkeit im Ausdrucke, der auf lebhafte Bewegung und Erzielung stärkerer dramatischer Wirkung verzichtet. Für Lucas monumentalen Sinn ist es bezeichnend, daß weder er noch seine Schüler ihre Erfindung in nennenswerter Weise für das Kunstgewerbe verwertet haben, obgleich gerade Lucas nur gemalte und glasierte Tonbilder (vgl. Museo dell' Opera, Orsanmichele, Impruneta usw.) fast die gleiche Technik zeigen wie die Majoliken (s. unter „Dekoration").

In der gleichen Richtung bewegte sich die Kunstweise von Lucas Neffen und Schüler *Andrea della Robbia* (1435—1525). Von Luca unterscheidet ihn die größere Weichheit der Formen und ein noch stärker ausgesprochenes, jedoch fast einförmiges Streben nach Lieblichkeit. Andrea ist fast ausschließlich Terrakottabildner. Während seiner ungewöhnlich langen Lebensdauer hat er selbst und haben unter seiner Leitung die Schüler, die er unter seinen Söhnen heranbildete, eine außerordentliche Zahl von Kunstwerken geschaffen. Stil und Behandlungsweise wandeln sich nur sehr allmählich (in ungünstiger Weise) ab, während sich der Kreis der Darstellungen erweitert; Friese an der Außenseite oder im Innern von Gebäuden, Altäre, Sakristeibrunnen, Fußböden, aber auch einzelne Freifiguren, freilich meist in Verbindung mit Altären oder wenigstens mit der Architektur, kommen zu den schon von Luca gepflegten Gebieten. In der Färbung verschmäht Andrea weit mehr als Luca die Buntheit: seine Figuren sind fast sämtlich einfach weiß auf blauem Grunde; die ursprüngliche Vergoldung selten erhalten, später fehlend.

Daß Andrea auch in Marmor Tüchtiges leisten konnte, beweist die einzige bekannte Arbeit dieser Art: der Hochaltar in S. M. a delle Grazie vor Arezzo (um 1485). Doch macht sich in der Anwendung von verschiedenfarbigem Marmor und Porphyr, in der inneren Umrahmung des Altarbildes von Spinello durch einen Fruchtkranz von glasiertem Ton, wie in der überreichen Behandlung der Formen und der Gewandung eine Übertragung des Stils der glasierten Terrakotten auf den Marmor störend geltend. Auch scheint die Ausführung nicht eigenhändig, wodurch die Typen etwas Fremdartiges erhalten haben (vielleicht von Ben. da Majano beeinflußt?).

b In Arezzo selbst sind im Dome mehrere Altäre durch Vasari als Werke Andreas beglaubigt; unter ihnen ist die Darstellung der Dreieinigkeit besonders schön und des Künstlers selbst würdig. — Seine Meisterwerke sind die großen Altäre in dem Wallfahrtsorte

Verna oberhalb Arezzo: die Verkündigung, die Anbetung des Kindes, die Kreuzigung, die Madonna della Cintola und die Himmelfahrt Chriſti, meiſt frühere Arbeiten (etwa ſeit 1478).

In Florenz gehören zu den früheren und hervorragendſten Arbeiten Andreas die bekannten Medaillons mit den Wickelkindern am Frieſe über der Halle der Innocenti, die einen unerſchöpflichen Schatz von heiterer Anmut darbieten (angeblich ſchon vor 1463, dem Charakter nach könnten ſie aber ſehr wohl ſpäter ſein; ein paar moderne Stücke wird man unſchwer herausfinden). — Im Hofe die herrliche Lünette mit der Verkündigung, ein Werk der mittleren Zeit, um 1485; daher reich bewegt in der Gewandung. Die in ähnlicher Weiſe am Frieſe der Loggia di S. Paolo (erbaut von 1489 bis 95, gegenüber von S. M. Novella) angebrachten Medaillons mit Heiligenfiguren (mäßige Werkſtattarbeiten) ſtehen hinter der tiefempfundenen (farbigen) Türlünette unter der Halle, welche die Begegnung des h. Dominikus mit dem h. Franziskus darſtellt, weſentlich zurück. Neuerdings iſt ihm die bemalte, nüchterne Tonbüſte des Protonators Almadiano im Muſeum zu Viterbo (von 1510) zugeſchrieben; doch wird die dafür angeführte Urkunde von anderer Seite als fragwürdig bezeichnet.

Unter den faſt zahlloſen Madonnendarſtellungen ſind als *Andreas* Arbeiten beglaubigt: das Tabernakel der Maeſtri di pietra (über der Conſole Franc. Ferruccis) im Muſeo Nazionale zu Florenz, ſeine älteſte Arbeit von ſicherm Datum (1475); die edle Kompoſition im Portale des Doms zu Prato (1489) und die weit geringere Madonna über dem Eingange in den Dom zu Piſtoja (1509, wohl ſchon durch die Söhne Andreas ausgeführt). Frühere, z. T. von Verrocchio beeinflußte Madonnenreliefs von holdem Liebreiz im Chore von S. M. Nuova, im Muſeo dell' Opera, im Muſeo Nazionale, im Muſeum zu Palermo uſw.

Größere Altäre von ähnlichen Vorzügen in der Oſſervanza bei Siena, in der Mad. del Buonconſigli zu Prato, im Stadthauſe zu Gradara, in S. M. degli Angeli zu Aſſiſi, in Santa Fiora (Mad. della Cintola), in der Collegiata zu Fojano (derſelbe Gegenſtand); die Büſte Chriſti in der Sakriſtei von S. Croce zu Florenz und der Altar in der Capp. Medici daſelbſt, die Pietà über dem Eingange zum Monte di Pietà (bei S. Spirito) u. a. m.

Andrea hatte nicht weniger als fünf Söhne, die ihn in ſeiner künſtleriſchen Tätigkeit unterſtützten und ihm folgten. Wie weit ſie an ſeinen ſpäteren Arbeiten beteiligt ſind, und wie viele der jetzt als Werkſtattarbeiten Andreas bezeichneten Werke dieſen Söhnen (oder anderen uns nicht bekannten Gehilfen?) angehören, iſt nach den ganz dürftigen Nachrichten über ihr Leben — abge-

ſehen von Giovanni — nicht zu entſcheiden. Doch erſcheint es ſehr wahrſcheinlich, daß manche Arbeiten, die jetzt noch dem Andrea gegeben werden, weſentlich von dritten ausgeführt wurden; ſo verſchiedene Altäre in Volterra, in Città di Caſtello, Barga uſw.

Girolamo wurde durch Franz I. nach Frankreich gezogen, wohin ihm *Luca d. j.* folgte, nachdem er mit *Mattia* zuſammen im Auftrage Raffaels den Fußboden in den Loggien und anderen Gea mächern des Vatikans in glaſierten Flieſen hergeſtellt hatte. Von beiden werden auch plaſtiſche Arbeiten erwähnt. Von *Luca* die bezeichnete Madonna zwiſchen den hh. Michael und Antonius b (1499) im Appartamento Borgia des Vatikans, eine ſehr geringe Arbeit. Der erſt neuerdings bekannt gewordene *Fra Mattia della Robbia* fertigte urkundlich 1529 einen großen Altar mit der c Krönung Mariä zwiſchen Heiligen in der Collegiata a Montecaſſiano (bei Macerata) und wahrſcheinlich auch den Verkündid gungsaltar in S. M. del Soccorſo zu Arcevia (nach 1530), ſoe wie einen lebensgroßen Crucifixus in S. M. delle Grazie ebendort. Er ſteht in dieſen geringen Arbeiten dem Giovanni in ſeiner ſpäten Zeit am nächſten. Der Dominikaner *Fra Ambrogio* (zweifelf haft ob ein Sohn des Andrea) fertigte 1504 für S. Spirito zu Siena eine Gruppe der Anbetung der Hirten in freien und bemalten (aber nicht glaſierten) Tonfiguren, die in einer grottenartigen Niſche aufgeſtellt ſind; eine hinter den ähnlichen Gruppen Giovannis und namentlich des Guido Mazzoni ſehr zurückſtehende Arbeit. Ebenda, tüchtiger und von tiefempfundenem Ausdrucke, g ein h. Hieronymus und Magdalena (in einem Nebenraume des h l. Seitenſchiffs, von einer Kreuzigungsgruppe in der 1. Kap. links ſtammend), von einem beſſern, wohl auch ſpätern Meiſter, als Fra Ambrogio.

Der eigentliche Repräſentant der jüngſten Richtung der Robbia-Schule iſt *Giovanni della Robbia* (1469—1529?). An Zahl der Arbeiten ſeinem Vater nahe kommend, hat er anfangs ganz in deſſen Art geſchaffen, wie der ſchöne Brunnen von 1497 in der Sakriſtei i von S. M. Novella beweiſt. Auch ſpäter hat er wohl die ſeinem betagten Vater zufließenden Aufträge vielfach ausgeführt. Giovanni erſcheint als der Meiſter, der dieſer letzten Entwicklungsphaſe ihren eigentlichen Charakter gibt, wenn auch keineswegs ſo ausſchließlich wie Andrea der zweiten und Luca der erſten Periode dieſer eigentümlichen Kunſtgattung. Seine Werke ſind meiſt reich bemalt, und ihre unruhige Wirkung wird noch vermehrt durch die regelmäßig ohne feinere architektoniſche Gliederung vermittelte Umrahmung von ſchweren, bunten Frucht- und Blumengewinden. Auch iſt die Glaſur meiſt weit geringer als in der älteren Zeit (die

Köpfe vielfach gar nicht glasiert). Die Figuren sind rundlich und in der Haltung meist steif und schwerfällig; die Gewandung ist motivlos, der Ausdruck unbelebt und im Gegensatze zu dem holden Liebreize der Gestalten des Vaters eher herb oder gezwungen. Wo seine Arbeiten farblos sind, wirken sie durch ihre weiße Farbe flau und charakterlos.

An dem berühmten Friese über der Halle des Ospedale del Ceppo zu Pistoja (1519—29) hat Giovanni urkundlich von 1525 bis 29 mitgearbeitet. Sicher gehören die Rundreliefs in den Bogenzwickeln ihm und seinen Gehilfen an, während der Fries von seinem Stilcharakter abweicht. Für ihn ist neuerdings *Girol. della Robbia* und ein stark von Filippino Lippi beeinflußter Ateliergenosse plausibel gemacht worden. Während die Rundreliefs nur geringe Werkstattarbeiten sind, zeichnen sich die Reliefs des Frieses mit den Werken der Barmherzigkeit, hier von Ordensleuten ausgeübt, durch gute dramatische Erzählung in figurenreichen Szenen aus. In diesen späten und in Aufbau und naturalistischer Durchbildung schon weit hinter Lucas Arbeiten zurückstehenden Kompositionen kann man noch die Mäßigung in der Vielfarbigkeit, und zwar auf verschiedenen Stufen erkennen; Konsequenz der Färbung war ferner das Verzichten auf allen landschaftlichen und sonstigen perspektivischen Hintergrund, der ohne große Buntheit nicht wäre anzubringen gewesen[1]). Überhaupt ist diese Arbeit fast ebenso

---

1) Die besondere Beliebtheit, der sich die Robbiaskulpturen in den weitesten Kreisen erfreuen, veranlassen uns, in folgendem eine Übersicht über die namhafteren in Italien erhaltenen glasierten Tonbildwerke zu geben.

Florenz, Dom: Lünetten der Auferstehung (1443) und der Himmelfahrt (1446) über den beiden Sakristeien; leuchterhaltende Engel in der südl. Sakristei (1448); sämtlich von *Luca*.

Museo dell' Opera: Lünette mit Gott-Vater zwischen zwei Engeln (nicht plastisch, das Gemälde eines Malers wie Baldovinetti in *Lucas* Werkstatt glasiert); Madonna mit zwei Engeln (*Andrea*, urk. 1489) und ein h. Zenobius zwischen zwei Engeln (1496, *Andrea*).

SS. Apostoli: Ciborium (*Giovanni*, früh).

Badia: Maria mit dem Kinde über dem Hauptportale (*Ben. Buglioni*).

S. Barnaba: Portallünette (*Giovanni*).

S. Croce: Freifiguren der hh. Franziskus und Bernhard in der Sakramentskap.; Türlünette, Büsten von zwei Heiligen und Altar mit Mad. zw. Heiligen (spät) sowie ein Madonnenrelief (nach *Verrocchio*), sämtlich in der Cap. Medici; Büste Christi in der Sakristei (*Andrea*); Altar mit Maria zw. Heiligen in der Capp. Pucci (*Giovanni*); Deckengewölbe mit den Evangelisten (*Luca*), Reliefs der Apostel (*Luca* und *Andrea*), Lünette mit Gott-Vater und Kassettendecke der Vorhalle (*Luca*) der Capp. Pazzi.

S. Egidio (S. M. Nuova): Tabernakel mit der Madonna (*Andrea*).

S. Gaetano: Maria mit dem Kinde in der Comp. del Bertello (*Andrea*).

S. Jacopo di Ripoli: Lünette mit Maria zwischen den hh. Jakobus und Dominikus (*Giovanni*).

S. Lucia de' Magnoli: Portallünette (*Giovanni*).

wichtig durch das, was die Künstler mit weisem Bedachte wegließen, als durch das, was sie gaben. Das italienische Relief ist rein von sich aus hier dem griechischen näher gekommen als

---

S. Maria Novella: Sakristeibrunnen, das Hauptwerk seiner Art (*Giovanni*, 1497); Altar mit Christus als Gärtner in den Klosterräumen (*Giovanni*).
S. Maria Nuova (Gang zur Unterkirche): Pietà (*Giovanni*, 1494) bedeutend. (S. auch S. Egidio.)
S. Miniato: Decke der Capp. del. Crocifisso (*Luca*, 1448); Decke mit Medaillons in der Capp. del Card. di Portogallo (*Luca*, 1461—1466); Crucifixus im Chore (*Giovanni ?*).
Ognissanti: Portallünette mit der Krönung Mariä (*Ben. Buglioni ?*).
Oratorio della Misericordia: Altar mit Maria und Heiligen (*Andrea*).
Orsanmichele: Vier Medaillons mit Wappen im Oberstock (*Luca*).
S. Simone: Kleines Tabernakel.
Spedale degli Innocenti: Fries über der Halle (*Andrea*), Lünette mit der Verkündigung im Hofe (*Andrea*) und Madonnenrelief in der Kirche (*Luca*)
Halle auf Piazza Novella: Fries und Lünette unter der Halle (*Andrea*).
Reiches Tabernakel in Via Nazionale (1522, *Giovanni*).
In Borgo S. Jacopo außen am Turme eines Palastes mehrere kleinere Robbiaarbeiten, darunter eine schöne farbige Verkündigung (*Giovanni*).
Im Museo Nazionale sind den glasierten Tonarbeiten zwei Säle eingeräumt. Besonders bemerkenswert die oben genannten Madonnenreliefs und Porträts von *Luca*, zwei Tabernakel mit der Madonna in Halbfig. von *Andrea*, großer Altar mit der Anbetung (1521), Christus am Kreuze, Klage um den Leichnam Christi, die Verkündigung, die Statue des h. Dominikus in reicher Nische, ein reich dekoriertes Gradino mit Statuetten von Heiligen, sowie kleine dekorative Arbeiten, sämtlich ganz farbig, von *Giovanni;* ein großes weißes Relief, Christus der Magdalena erscheinend, der ungläubige Thomas (nach *Verrocchio*), Christus als Gärtner, mehrere kleine Tabernakel mit Madonnen, mit der Anbetung des Kindes, Statuetten und Büsten von Heiligen u. a. m. aus der Werkstatt des *Andrea* und (vorwiegend) des *Giovanni*. Endlich zwei kleinere Madonnenreliefs aus dem frühern Museo di S. M. Nuova (auf einige Zeit in den Uffizien ausgestellt; *Luca*).
Akademie: Am Eingange die Lünetten mit der Madonna della Cintola und mit der Auferstehung, letztere bereits spät (*Andrea?*). Im Hofe der Akademie eine größere Zahl von Reliefköpfen (*Giovanni*, 1522).
In der Certosa (vor Porta Romana): Lünette (nach *Ben. da Majano*) u. a. m.
Im Collegio della Quiete (bei Carreggi): drei große Lünetten mit Christus als Gärtner, zwei von *Giovanni*, die dritte aus S. Lucia in Via Sangallo nach *Rusticis* Tonentwurfe in der Robbiawerkstatt glasiert; der ungläubige Thomas (nach *Verrocchio*); Fries mit Seraphsköpfen zwischen Arabesken.
Bei Fürst Corsini: Rundrelief der Madonna mit Kind (*Luca*, um 1460).
Außerhalb Florenz ist namentlich die nächste Umgebung reich an Robbiaarbeiten.

Fiesole: über dem Portale des Domes die Statue des h. Romulus (1521, *Giovanni*), im Innern einzelne Statuetten; — Im Oratorium des Seminars ein großer Altar mit Maria zwischen Heiligen (1520, *Giovanni*); — in S. Maria Primerana der Altar mit Maria, Johannes und Magdalena unter dem Kreuze (1442, *Atelier Lucas*); — in S. Ansano späterer Altar (*Giovanni*). —

S. Giovanni in Sugana (bei Casciano): Altar (Werkstatt *Giovannis*), zwei Tondi der Anbetung und Verkündigung (*Andrea ?*).

Impruneta: Collegiata, die beiden Altarreliefs, das Kreuzigungsrelief, die Decken der beiden großen Baldachine und der Fries mit zwei Madonnenreliefs an einem derselben (sämtlich von *Luca*, um 1460).

irgendwo mit Hilfe römischer Vorbilder. (Das letzte, siebente Relief rechts erst 1585 in bemaltem Ton von *Fil. Paladini* ausgeführt; eine gute Arbeit in ihrer Art.) a

---

Poggio a Cajano: Fries des Portikus mit antikrömischen Figurenszenen, nach Entwurf *Giulianos da Sangallo* (um 1485).

Signa: S. Moro, Altar der Madonna mit zwei Heiligen in reicher Umrahmung (*Giovanni*), Ölbehälter (Werkstatt).

Prato: Die Portallünette des Domes (1489, *Andrea*); — das Gewölbe in S. Maria delle Carceri mit den Evangelisten in großen Medaillons, und schöner umlaufender Fries in der Kirche (*Andrea*, 1491); — in S. Niccolò da Tolentino der Sakristeibrunnen (1520, *Giovanni*), und eine Anbetung; — in S. M. del Buonconsiglio der Altar mit der Madonna zw. Heiligen, die Statuen der hh. Paulus und Lucia (*Andrea*), sowie die Portallünette. Im Vestibül der Biblioteca Roncioniana: Der Engel Gabriel mit Tobias, Hochrelief, ganze Figuren, weiß glasiert.

Pistoja: Das kassettierte Gewölbe und die Portallünette in der Vorhalle des Domes (1505, *Andrea*); — Gruppe der Begegnung in S. Giovanni Fuorcivitas (*Luca*); — Fries und Medaillons an der Halle des Ceppo (1514 bis 1525, *Giovanni*) und Lünette mit der Krönung Mariä über der Kapelle des Ceppo (*Buglioni*, 1511); — im Kapitelsaale von S. Francesco eine Auferstehung von *B. Buglioni* (1490); im Hofe des Pal. Pretorio zahlreiche Wappen.

Empoli: Museum der Collegiata, zwei Medaillons mit der Madonna und Gott-Vater; Altar mit der Madonna aus der Pretur (1496, *Andrea?*); zwei Altäre aus S. Maria a Ripa (16. Jahrh.). S. Maria a Ripa: Hochaltar (spätes Cinquecento), Statue der h. Lucia (*Giovanni*).

San Miniato al Tedesco: Lünette mit der Verkündigung in S. Jacopo (*Giovanni*).

Lamporrecchio: Altar mit der Begegnung in S. Stefano (*Giovanni*).

Cerreto-Guidi: In S. Lionardo das Taufbecken (Werkstatt des *Giovanni*, 1511, mit freien Kopien nach *Verrocchio* und *Ghirlandajo*).

S. Pier a Sieve (Mugello), Pieve, das Taufbecken von Cerreto Guidi wiederholt.

Galatrona (Val. d' Ambra), ebenfalls eine Replik des Taufbeckens von Cerreto (1518).

Anghiari: Chiesa del Crocifisso, Presepio (in Komposition und Typen an Raff. del Garbo erinnernd).

Fresciano, Memmenano, Gallicano (angeblich *Andrea*), **Badia Tedalda, Pescia, Lari** (*Giovanni*, 1524) u. a. kleine Orte Toskanas mit je einem oder mehreren Altären.

Lucca: S. Frediano, Verkündigung, fast stürmisch bewegt (nicht von *Giovanni*), ein h. Bartholomäus in Nische (*Ben. Buglione*).

Barga (in den Bergen von Lucca): In Dom, Nonnenkloster u. Kapuzinerkirche verschiedene größere und kleinere Altäre (*Giovanni*), sowie ein Tabernakel (freie Nachbildung von dem des *Desiderio* in S. Lorenzo).

Pisa: Camposanto, Altar mit Maria in der Glorie nebst Heiligen (*Giovanni*, 1520), Mad. m. Kind in Fruchtkranz (*Andrea*), Mad. m. Kind in einer Mandorla von Cherubsköpfen (*Ben. Buglione*).

Volterra: S. Girolamo (vor der Stadt) mit zwei großen Altären, den Sturz der Verdammten (1501) und die hh. Franziskus und Lucchesa darstellend; Dom, Büste des h. Linus; S. Andrea, Gürtelspende, die Madonna mit den Engeln in Nachahmung von Verrocchios Forteguerridenkmal (Bottega *Giovannis*); — anderes im Seminario und an einem Gebäude neben S. Michele.

Arezzo: Dom, kleiner Altar mit Himmelfahrt (*Andrea*); Altäre mit der Kreuzigung (*Andrea*), der Anbetung (*Andrea*), der Madonna mit Heiligen (farbig, früher *Giovanni*); Madonna von zwei Heiligen verehrt (*Andrea*). — Altäre von *Andrea* in S. Maria delle Grazie und in S. Maria del Grado.

Giovannis ernſte, ja faſt herbe Auffaſſung kommt am ſtärkſten in verſchiedenen (namenloſen) Gruppen der Beweinung Chriſti zur Geltung, die ein beſonders bezeichnender, wenn auch wenig befriedigender Ausdruck der Richtung ſeines Freundes Savonarola a ſind: eine in S. Felice, zwei in S. Salvatore (verſchiedene außerhalb Italiens; vgl. auch Mazzoni und Caradoſſo).

Verna: *Andreas* Altäre der Verkündigung, Kreuzigung, Anbetung, Gürtelſpende und Himmelfahrt Chriſti. Andere Arbeiten aus der Werkſtatt Andreas.

Bibbiena: S. Lorenzo, zwei Altäre: eine Grablegung (Werkſtatt *Andreas*) und ein Preſepio (*Giovanni*). Mad. del Saſſo, Täufer und Chriſtus in der Wüſte, polychrom, ſpät.

Borgo San Sepolcro: Pal. Comunale, Tondo der Mad. mit Kind von Frucht- und Cherubskranz umſchloſſen (früher *Andrea*). Dom, ein Sakramentstabernakel und zwei lebensgroße Heilige, polychrom (*Giovanni*). S. Chiara ein Preſepioaltar (Werkſtatt *Andreas*, ſ. unter Militello).

Castiglione Florentino: Collegiata, großer Altar mit Verkündigung und Himmelfahrt Mariä, ein vorzügliches Werk *Giovannis*, namentlich im Ornamentalen fein; St. Antonius von einer Niſche umgeben (*Giovannis* Werkſtatt). Baptiſterium (neben der Collegiata) Tondi mit der Taufe Chriſti in Cherubskranz, verocchiesken Ausdrucks (*Giovanni*), und mit S. Michael über dem Drachen in Fruchtkranz (früher guter *Giovanni*).

Aquila: S. Bernardino, Altar mit der Auferſtehung Chriſti und Krönung Mariä (*Andrea*).

Siena: In Sto. Spirito die Anbetung der Hirten (1504, *Ambrogio*); im Monaſtero di S. Niccolò vier kleinere Reliefs (ſieneſiſch?), in der Oſſervanza großer Altar der Krönung Mariä und zwei Tondi mit h. Biſchöfen am Gewölbe (*Andrea*), Verkündigung in Freifiguren (*Atelier des Andrea*, mit ſieneſiſchem Anhauche) und große Pietàgruppe (*Cieco da Gambassi*).

Santafiora am Monte Amiata (Pieve): Großer Altar mit der Madonna della Cintola und eine Krönung Mariä mit den hh. Franziskus und Hieronymus; beide Altäre faſt treue Wiederholungen der Altäre von *Andrea* in Verna und Aſſiſi. Ebenda der Reliefſchmuck der Kanzel und des Taufbeckens.

Monte Sansavino: In S. Chiara großer Altar mit der auf Wolken thronenden Maria, von vier Heiligen verehrt (um 1525); großes Preſepio, früher, — beide Arbeiten entſchieden florentiniſch; die Statue des h. Antonius von Padua in reicher Niſche (wohl *Giovanni*).

Fojano, im Valdichiana: In der Collegiata ein Altar mit der Madonna della Cintola (1502); — in S. Francesco vor der Stadt ein großer Altar mit Gott-Vater in Glorie und Heiligen, ſowie verſchiedenen Statuen; — in S. Domenico Altar mit der Himmelfahrt Chriſti.

S. Lucchese (über Poggibonſi): Reicher, farbiger Altar (Sieneſiſch, 1514).

Monte Oliveto: Statuen des h. Bernhard und der ſitzenden Maria.

Montepulciano: Größere Altäre in der Miſericordia, Präfektur, Pal. Communale und über einem Stadttore (*Andrea* und *Giovanni*).

Perugia, S. Pietro (Eingang zum Refektorium): Lavabo mit Chriſtus und der Samaritanerin in der Lünette (*B. Buglione*).

Radicofani und andere Orte am Monte Amiata: Verſchiedenes.

Auch im alten Herzogtume Urbino (in **Anghiari, Città di Castello**) in **Pesaro, Arcevia** (*Giovanni*, 1513) wie in der Mark Ancona (in **Gradara** [*Andrea*] u. ſ. f.) und in der Umgegend von **Perugia** finden ſich zerſtreut einzelne Robbiaarbeiten; darunter in **Urbino** die Lünette an S. Domenico von *Luca* (1449).

In dieſer letzten Zeit ſehen wir die Schule der Robbia, zum Teil wohl aus Mangel an eigener künſtleriſcher Kraft, auch fremde Kunſtwerke in mehr oder weniger freier Weiſe reproduzieren: ſo findet ſich im Collegio della Quiete bei Careggi *Verrocchios* [a] Gruppe des ungläubigen Thomas in einem großen farbloſen Relief wiedergegeben, und das mehrfach von demſelben Meiſter wiederholte Motiv der Maria, die vor ſich das Kind hält, iſt in einem Tabernakel der Cappella Medici in S. Croce, ſowie in einem [b] zweiten im ſtädtiſchen Muſeum zu Prato nachgebildet. Eine Werk- [c] ſtattarbeit Verrocchios iſt in einem Madonnenrelief im Muſeo [d] Nazionale nachgebildet; ein Relief des *B. da Majano* in einem Tondo ebenda (Mad. mit dem Kinde), ſowie in einer Lünette mit dem h. Stephan zwiſchen zwei Engeln in der Certoſa, eine Ma- [e] donna des *A. Roſſellino* im Muſeo Nazionale u. ſ. f. Sogar Ge- [f] mälde werden reproduziert (Verrocchios Taufe Chriſti an dem Taufbrunnen zu Cerreto Guidi, in S. Pier a Sieve im Mugello). [g]

Daß die Schule von vornherein nicht verſchmähte, gelegentlich auch die Arbeit eines guten Bekannten zu glaſieren, zeigt die ſchon um 1450 entſtandene gemalte Lünette im Muſeo dell' Opera [h] (Baldovinetti verwandt). Vaſari erzählt uns, daß das Geheimnis der Bemalung und Glaſur der Terrakotten nicht völlig in der Familie und Schule der Robbia bewahrt blieb; wir haben daher wohl einen Teil jener abweichenden Werke dritten, außerhalb der Familie und vielleicht auch außerhalb jeder Schulverbindung mit den Robbia

---

Assisi, S. Maria degli Angeli: dreiteiliger Altar mit der Krönung Mariä und den hh. Hieronymus und Franziskus in Bußübung (*Andrea*).

Rom, Appart. Borgia (4. Saal): Öltabernakel (1515); Madonna zwiſchen den hh. Michael und Antonius, bez. *Lucas hoc opus fecit* 1499. Lünette mit einer knieenden Madonna vor der Krippe, Tondo mit dem Wappen Innocenz' VIII. im Fruchtkranze (*Andrea?*) und Lünette mit einer Nachbildung von *Filippino Lippis* h. Bernardin in der Badia zu Florenz (Schule *Giovannis*). Muſeo induſtriale: Medaillons mit Medicideviſen (*Mattia della Robbia*).

Bolsena, S. Criſtina: Zwei Altäre, von Leo X. als Kardinal geſtiftet, und die edle liegende Figur der h. Chriſtina (bemalt, aber unglaſiert).

Viterbo, Mad. della Quercia: Drei Portallünetten (*Andrea*, 1508). — Porträtbüſte (*Andrea*) und Lünettenrelief aus S. Giovanni (*B. Buglioni?*) im Muſeum.

Genua, S. M. del Caſtello (Kreuzgang, Decke): Madonnentondo nach *Luca* (S. 453 m).

Spezzia, S. Francesco: Altar mit Krönung Mariä (früher *Giovanni*).

Venedig, S. Giobbe: Decke mit Gott-Vater und den Evangeliſten (*Lucas* Werkſtatt).

Neapel, Montoliveto: Die Evangeliſtenmedaillons der Capp. Origlia (*Andrea*).

Modena, Muſeo Eſtenſe: Die Evangeliſtenmedaillons, Geſtalten in ganzen Figuren (Werkſtatt des *Andrea*).

Messina, S. Maria della Scala: Tondo der Madonna mit Kind, eingeſchloſſen in einen doppelten Kranz von Cherubsköpfen und von einer Fruchtgirlande (*Andrea*).

Militello (Sicilien), S. Maria Nuova: Großer Preſepioaltar, faſt ganz identiſch mit dem in S. Chiara zu Borgo Sanſepolcro.

ſtehenden Künſtlern zuzuſchreiben. Dahin gehören namentlich mehrere Altäre im Sieneſiſchen, die deutlich den Charakter der
a Schule von Siena tragen: in S. Luchese bei Poggibonſi großer, überreich in bunter Glaſur dekorierter Altar mit Maria und den hh. Franz und Antonius in Niſchen (1514); in Siena ſelbſt, im
b Kloſter S. Niccolò vier Reliefs geringerer Qualität, in der
c Concezione zwei Halbfiguren von Biſchöfen in Medaillons an der Wölbung, ein beſſeres Tabernakel in einer der Straßen Sienas u. a. m.

Der bekannteſte unter dieſen Künſtlern war der Florentiner *Bene-*
d *detto Buglioni* (1461—1522), deſſen Portallünette über der Badia jedoch ganz von der Kunſtweiſe Andrea della Robbias abhängig erſcheint. Originellerdie Madonna in der Mandorla im Campo-
e ſanto zu Piſa (Weſtkorridor); eine Auferſtehung in S. Francesco
f (1490) und die Portallünette mit der Krönung Mariä am Ceppo
g zu Piſtoja (urk. 1511), wie auch diejenige an Ogniſanti zu
h Florenz, gleichen Gegenſtandes. In S. Pietro zu Perugia (Eingang zum Refektorium) von ihm das Lavabo mit Chriſtus und der Samaritanerin und (im Refektorium ſelbſt) die Kanzel und drei Medaillons mit den hh. Benedikt und Petrus und dem Chrisma.
i In S. Francesco zu Maſſa Carrara Reſte eines Preſepioaltars
k (urk.), in Antona (bei Maſſa) großer Altar der Madonna mit vier
l Heiligen. Seinem Stile nahe ſtehen in S. Frediano zu Lucca
m ein h. Bartholomäus in Niſche, in Viterbo (Muſeum) die Madonnenlünette aus S. Giov. dei Fiorentini, und in Bolſena (S.
n Criſtina) ein Tabernakelaltar und die lebensgroße liegende Ge-
o ſtalt der S. Criſtina. Im Univerſitätsmuſeum zu Perugia zwei Halbfiguren Davids und Jeſaias, von einem Altare im Dome ſtammend. — Sein Schüler *Santi di Michele* gen. *Buglione* (1494—1576)
p hat vielleicht am Frieſe des Ceppo zu Piſtoja mitgearbeitet. — Die Richtung läuft aus in den Pietàgruppen (unglaſiert aber bemalt) des *Giov. Gonelli,* gen. *il Cieco da Gambaſſi* (geb. 1610).
q Solche finden ſich in der Compagnia della Croce zu Colle di
r Val d'Elſa, in der Oſſervanza bei Siena, in S. Giovanni in
s Sugana, S. Giovanni in Valdarno und im Eremo di S. Vi-
t valdo bei S. Miniato al Tedesco (dort auch ſechs weitere
u Gruppen). S. Maria zu Caſole bewahrt ein Preſepiorelief, S.
v Stefano al Ponte zu Florenz einen recht ſchwachen h. Stephanus des Meiſters.

Die Kunſtweiſe der Robbia war gewiſſermaßen auf die Familie beſchränkt geblieben, wodurch ſich neben der Eigentümlichkeit der Technik ihre etwa hundertjährige, im großen und ganzen wenig veränderte Dauer erklärt. Dieſer Umſtand ſowohl wie der mehr dekorative Charakter der Arbeiten machen es begreiflich, daß ihr

Einfluß verhältnismäßig gering blieb. Auch beherrschte der Einfluß *Donatellos* bereits die florentiner Kunst, und dieser wurde dadurch allmählich mehr oder weniger bestimmend für die gesamte italienische Kunst. Doch sind es auch hier nicht die eigentlichen Schüler, sondern die Nachfolger des Meisters, in denen sein Geist sich in frischer, eigenartiger Weise weiterbildet.

Als Gehilfe Donatellos bei den Statuen für den Campanile war *Giov. di Bartolo* gen. *Rosso* († nach 1451) tätig. Er fertigte mit ihm gemeinsam 1421 die groß gedachte Gruppe des Abraham und Isaak und etwa gleichzeitig (1419—23) selbständig die Prophetenfigur des Obadja (Westseite, zuäußerst rechts), die der Kunstweise dieser Epoche Donatellos eng verwandt ist. Auch die 1421 entstandenen Statuen zweier Erzväter (Josua und Moses?) an der Ostseite des Campanile sind von ihm, die letztere mit Donatello gemeinsam gearbeitet (s. S. 441 g). — (Seine Grabmäler in Verona usw. s. weiter unten.) — In Tolentino (Marken) ist von ihm das eine Mischung von Gotik und Renaissance zeigende Portal von S. Niccolò (1435), bezeichnet: „Johannes Rubeus Florent“. a b c d

Ein anderer Genosse Donatellos, *Bernardo di Piero Ciuffagni* (1385—1456), hat fast nur Interesse, weil er gewürdigt wurde, in Konkurrenz mit den Ersten seiner Zeit eine außergewöhnliche Reihe von bedeutenden Aufträgen, namentlich von der florentiner Domopera zu erhalten. Der Einfluß dieser Künstler unterdrückte das mehr als bescheidene eigene Talent; dieser Mangel an jeder Originalität, verbunden mit einer empfindlichen Lieblosigkeit und Flüchtigkeit der Arbeit, lassen seine Arbeiten so unerfreulich erscheinen wie kaum andere gleichzeitige Bildwerke in Florenz. Er war Gehilfe Ghibertis bei dessen ersten Werken. Die Statue des h. Jacobus an Orsanmichele verrät trotz ihrer gotischen Befangenheit diesen Einfluß Ghibertis, erscheint aber wie eine Karikatur desselben. Donatellos Vorbild ist in der als dessen Jugendwerk ausgegebenen Statue des sog. Josua (angeblich Porträt Gian. Manettis) im rechten Schiffe des Domes unverkennbar. Seine Matthäus-Statue (vorn im rechten Seitenschiffe des Domes, 1409—16) ist die geringste unter den sitzenden Kolossalfiguren der Evangelisten. Die Statue des Königs David im linken Schiffe des Domes und die des Jesaias gegenüber (irrtümlich Ezechiel benannt und Nanni di Banco zugeschrieben, 1424—33) sind gleich flau und charakterlos. (Die Angabe, daß Ciuffagni an der Innendekoration von S. Francesco zu Rimini mitgearbeitet habe, widerspricht dem Charakter dieser Arbeiten.) e f g h

Auch *Piero di Niccolò Lamberti*, der seit 1420 mit seinem Vater in Venedig tätig ist, wo er an der Fassade von S. Marco, am Grab-

male Tom. Mocenigo in S. Giov. e Paolo (1423) und an der Ausschmückung der Cà Doro (1434) arbeitet, gibt sich in allen seinen Werken, am unverkennbarsten in dem Strozzigrabmale (S. 191 b), als Schüler Donatellos zu erkennen.

Ein Schüler Donatellos war ferner der Medailleur und Bronzebildner *Bertoldo di Giovanni* († 1491), der nach Vasari die Bronze-
a tafeln der beiden Kanzeln in S. Lorenzo vollendete. Seine bekannteste Arbeit ist das Bronzerelief einer Schlacht zwischen
b nackten Reitern und Fußvolk, jetzt im Museo Nazionale, eine lebensvolle Komposition in Hochrelief (nach einem antiken Sarkophagrelief) von sauberster Durcharbeitung, wirkungsvoller Bewegung und einem seinem Meister fremdartigen Streben nach
c Schönheit der Formen. — Ebenda einige kleinere Bronzetafeln: eine Kreuzigung, ein Kinderbacchanal und eine Grablegung, durch stilvolle Behandlung des Flachreliefs ausgezeichnet, sowie die Sta-
d tuette des Arion; im Museo Archeol. zu Venedig ein Bronze-
e relief mit der Erziehung Amors; im Museo Estense zu Modena die Bronzestatuette eines „wilden Mannes“ zu Pferde.

Als den bedeutendsten Mitarbeiter Donatellos in seiner mittleren Zeit lernten wir den Architekten *Michelozzo* (1396—1472, s. S. 442) kennen. Auch Ghiberti hatte bei seinem Matthäus den Jüngling zum Gehilfen herangezogen und bediente sich seiner bei der zweiten Bronzetür; und wie von Donatello, so wurde Michelozzo später auch von Luca della Robbia als der tüchtigste Bronzegießer in Florenz zu Hilfe gezogen. Aber auch als selbständiger Bildhauer nimmt er eine weit höhere Stellung ein, als man früher annahm. Als eigenhändige Arbeit ist die Hauptfigur des silbernen Dossale
f im Museo dell' Opera zu Florenz, der Täufer, bezeugt (1452). Sehr verwandt, aber bedeutender ist die große Tonstatue im
g 2. Hofe neben der Annunziata. Urkundlich bezeugt ist auch die
h Terrakottastatuette des Giovannino im Museo Nazionale, für die Türe der Opera del Battistero gearbeitet. Die Bronzestatuette
i des Täufers ebendort steht der Weise Donatellos noch näher.

Was er seit 1425 gemeinschaftlich mit Donatello arbeitete, haben wir bereits kennen gelernt. An den Bronzearbeiten in Siena wie an der Kanzel in Prato scheint er als Gehilfe im wesentlichen nur Donatellos Entwürfe ausgeführt zu haben; anders ist es mit den
k drei großen Grabmälern. Schon das Denkmal Papst Johanns XXIII. im Battistero (S. 442 h) zeigt in seinen plastischen Teilen, soweit sie in Marmor ausgeführt sind, einen für Donatello schwer begreiflichen Mangel an Bewegung und feinerer Belebung, wie eine für ihn ungewöhnliche Glätte. Da sich diese Eigenschaften in der von Vasari dem Michelozzo zugeschriebenen Relieffigur des Glaubens ganz in gleicher Weise vereinigt finden, so dürfen wir

dem Künſtler nicht nur das Architektoniſche, ſondern auch einen weſentlichen Anteil an der Ausführung des Plaſtiſchen (den ganzen Sockel mit den drei Tugenden und den Cherubimfries darüber; die Madonna wohl von *Portigiani*) zuſchreiben. In noch höherem Maße iſt dasſelbe bei dem Grabmale des Kardinals Rinaldo Brancacci in S. Angelo a Nilo zu Neapel († 1427) der Fall (ſ. S. 442 g). Die Figuren haben hier noch mehr jenen ernſten Charakter, jenen ſtummen Ausdruck, der ihnen zuweilen eine ſchlichte Größe verleiht, ſie aber in der Regel eintönig und ſtarr erſcheinen läßt. Die Ausführung iſt meiſt flüchtig. (Die Lünettenfiguren wahrſcheinlich von *Iſaia da Piſa* gearbeitet.) — Ähnlich iſt auch das von ihm allein (ſ. S. 442 f) ausgeführte, jetzt in einzelnen Teilen in der Kirche zerſtreute Grabmal des Bart. Aragazzi im Dome zu Montepulciano (beg. 1427, voll. erſt 1436). Auch hier haben die ſauber gearbeiteten Einzelfiguren, wie die Reliefs, die dem Künſtler eigene nüchterne Ruhe; eine fackelhaltende Figur hat dagegen faſt Donatelloſche Größe der Auffaſſung. (Man beachte den befangenen Anſchluß an griechiſche Vorbilder in den Reliefs.) Auch das Grabmal Chellini († 1462) in S. Jacopo zu S. Miniato al Tedesco iſt wohl nach ſeinem Entwurfe von Schülerhänden gearbeitet (nicht von *Pagno di Lapo Portigiani*, z. T. moderniſiert). — In Montepulciano iſt von Michelozzo auch die Faſſade der Kirche S. Agoſtino mit der Portallünette in Ton: Maria zwiſchen zwei Heiligen in Halbfiguren. Nach ſolchen Arbeiten zu urteilen, dürfen dem Michelozzo auch verſchiedene größere Madonnenreliefs zugeſchrieben werden, von denen eine (Maria zwiſchen zwei Engeln, in bemaltem Ton) im Durchgange zum 2. Hofe des Spitals von S. M. Nuova in Florenz noch am alten Platze iſt. (Über ſeine Arbeiten in Mailand u. a. dekorative Arbeiten vgl. S. 124 a u. b, 125 b, 152 e u. 192 i u. k.)

Den Einfluß Donatellos zeigen auch die Werke des Schülers und Adoptivſohns von Brunelleschi, *Andrea di Lazzaro Cavalcanti*, gen. *Buggiano* (1412—62). Unter Brunelleschis und Donatellos Aufſicht hatte er ſeit 1429 (wohl zuſammen mit *Pagno di Lapo Portigiani*) den Sarkophag des Giov. di Bicci de' Medici und den Altar in der Sakriſtei von S. Lorenzo ausgeführt. Seinem Lehrer errichtete er 1446 das einfache Denkmal mit deſſen lebensvoller Büſte im Dome (die Totenmaske in der Opera). Ebendort ſind von ihm die Marmorbrunnen (1440 und 1445) der beiden Sakriſteien, an welchen feiſte, völlig genreartig empfundene Putten, übertriebene Nachahmungen von Figuren Donatellos, das Waſſer aus Schläuchen drücken, auf denen ſie ſitzen. — In Pescia iſt der Tempietto der Capp. Cardini in S. Francesco ſeine Arbeit (1451, ſ. S. 129 b; ihm zugeſchrieben die geringen Reliefs der Kanzel in S. M. Novella, ſ. S. 190 b).

Die dem Buggiano bisher zugeteilten Marmorpaneele in Ma-
a donna della Spina zu Piſa (innen an der Chorwand umlaufend)
mit den derben und flüchtigen Darſtellungen der Tugenden in
Relief (dat. 1461) ſind Arbeiten des in ſeiner antikiſierenden Weiſe
ſtark von Michelozzo beeinflußten *Andrea di Fr. Guardi* aus
b Florenz. Von dieſem auch das Grabmal Ricci im Campoſanto
c und das Madonnenrelief außen über dem Querſchiffsportale des
d Domes, ſowie mehrere Madonnenreliefs (Nr. 76 und 77) und
e allegoriſche Figuren (Nr. 81, 96, 102) im Campoſanto (Nord-
f wand), endlich drei Tabernakel im Chore von S. Catarina, S.
g Michele und im Muſeo Civico (XII, Nr. 23).

Auf Vaſaris Autorität hin hat man den *Agoſtino d'Antonio di Duccio* (geb. 1418, † nach 1481) zu der Familie der Robbia ge-
zählt. Auch er iſt vielmehr ein Nachfolger Donatellos von ſtark
manierierter Eigenart. Nach der Bezeichnung „Auguſtinus de
Florentia F. 1442" iſt eine Marmortafel mit vier kleinen flüchtigen
h und teilweiſe befangenen Reliefs aus der Geſchichte des h. Gemi-
i nianus an der Faſſade des Domes zu Modena auf ihn zurück-
zuführen, eine lebensvolle, aber ziemlich rohe Jugendarbeit. (Die
k geringe Statue dieſes Heiligen, von der Apſis des linken Seiten-
ſchiffes ins Innere, l. Aufgang zum Chore, verſetzt, hat mit Duccio
nichts gemein.) Als der Künſtler vor 1446, wegen Diebſtahls an-
geklagt, aus Florenz nach Venedig flüchtete, gewann ihn um 1450
l L. B. Alberti für den Innenſchmuck von S. Francesco in
Rimini, wo er 1454 noch beſchäftigt war. Hier iſt faſt alles nach
ſeinen Entwürfen ausgeführt, zum Teil freilich von gewöhnlichen
m Handlangern. Das Grabmal der Vorfahren des Sigismondo
und die Einrahmungen von zwei Türen ſind des Meiſters ſelbſt
n würdig; die Reliefs, mit denen die gotiſchen Pfeiler verdeckt
ſind, ſind mehr gegenſtändlich (für die Behandlung der Allegorie
und Mythologie im Quattrocento) als künſtleriſch von Bedeutung.
(Diejenigen der dritten Kapelle rechts — Planeten und Sternbilder-
werden mit Unrecht neuerdings für *Matteo Paſti* in Anſpruch ge-
o nommen; ebenſo das tüchtige Relief mit dem h. Ludwig auf der
Fahrt nach dem h. Lande, in Rimini gearbeitet, eine ganz charak-
p teriſtiſche Arbeit Agoſtinos, jetzt im Muſeo Archeologico zu
q Mailand.) Im Muſeum zu Rimini das Medaillonporträt des
Auguſtus. — Von Rimini ſiedelte Agoſtino 1457 nach Perugia über.
Sein Hauptwerk daſelbſt iſt die 1457—61 ausgeführte, ganz mit
r bildneriſchem Schmuck bedeckte Faſſade von S. Bernardino,
worin ſich zwar ein ganz eigenartiger Künſtler kund gibt, jedoch
nur eine Kraft zweiten Ranges. Schlanke, ſelbſt hagere Geſtalten
in fliegenden Gewändern mit überreichen parallellaufenden Falten,
die Köpfe, namentlich die rundlichen Kinderköpfe der Cherubim,

von friſchem, oft derbem Naturalismus, die jugendlichen Engelsgeſtalten, die die Glorie halten, in der der h. Bernhard ſchwebt, von ſchwärmeriſchem Ausdruck, die Einzelgeſtalten aber faſt plump, die Kompoſitionen wenig bedeutend, die Dekoration zu ſchwerfällig; aber das Ganze von geſchickter Anordnung, von glücklicher Verteilung des Flach- und Hochreliefs, und gerade hier in Perugia eine originelle, erfreuliche Erſcheinung. — Der große Altar in S. Domenico ebenda (4. Altar r., 1459) iſt teils in Stein, teils in unglaſiertem, bemaltem Ton ausgeführt und dadurch von einer keineswegs glücklichen Wirkung; die Figuren ſind plump und ohne Charakter. — Im Dome die fleißig durchgeführte Marmortafel der Pietà (1474, alte Bemalung und Vergoldung) ſchon von faſt peruginesker Empfindung. — Von der 1475 ausgeführten Maeſtà della Volta ſind noch einzelne Bruchſtücke mit majeſtätiſchen allegoriſchen Geſtalten in Relief in der Sammlung der Univerſität erhalten. Dort auch die Halbfigur einer Madonna mit Kind in Ton. (Vgl. S. 142 g u. h.)

Wohl während ſeiner ſpäteren Tätigkeit in Florenz (1463 bis nach 1468) entſtanden ein paar dort erhaltene Arbeiten: das Tabernakel im Refektorium von Ogniſſanti, das Stuckrelief der Madonna mit Engeln in der Villa Caſtello (Marmor im Louvre aus Auvilliers) und die flache Relieftafel in Marmor mit der Madonna, die von Engeln bedient wird, im Muſeo dell' Opera, in künſtleriſcher Durchbildung eine der beſten Arbeiten Duccios. Seiner Art ſteht nahe ein Marmorrelief der Madonna (Knieſtück) in S. Francesco al Seminario zu Pontremoli.

Zur Ausführung von Donatellos Marmorarbeiten wurde auch der in Florenz, Siena und Bologna in den Quellen mehrfach genannte *Pagno di Lapo Portigiani* (1406—70) herangezogen (ſ. S. 164 a, 192 a u. g, 442 h, 443 f u. 446 b). Von ihm iſt ein Madonnenrelief in der Opera des Domes zu Florenz, das unbedeutenden Naturalismus und beſcheidenes Talent bekundet. Damit ſtimmen die figürlichen Skulpturen am Portale des 1. Kreuzganges von S. Croce, deſſen Architektur er wohl auch (nach einem Entwurfe Michelozzos) ausführte.

Von den dekorativen Arbeiten des aus Donatellos Werkſtatt hervorgegangenen *Simone di Nanni Ferrucci* (geb. 1402), den Vaſari zu einem Bruder des Meiſters ſtempelt, war weiter oben (S. 200 m u. 213 k u. l) ſchon die Rede. Sonſt hat ſich von ihm nur noch das Holzkruzifix in S. Lorenzo (Nebenraum der Sacreſtia vecchia) und der Marmorrahmen für Fra Angelicos großes Madonnenbild in den Uffizien erhalten, nach *Ghibertis* Entwurf 1433 ausgeführt (im Refettorio Grande von S. Marco). An den Portalſkulpturen (Heilige in den gotiſchen Niſchen) von S. Giacomo in Vicovaro

mag er mit den in Rom tätigen florentiner Genoſſen Filaretes Anteil gehabt haben.

Sehr viel näher ſteht dem Donatello eine Reihe von Madonnenreliefs, für die bisher kein Künſtlername gefunden wurde, und die wohl meiſt auf Entwürfe Donatellos zurückgehen. Von ſolchen ſind in Italien noch erhalten: das ſchon (S. 448 b) erwähnte a große Marmorrelief in der Capp. Medici in S. Croce, von auffallend häßlichen Formen und Zügen, aber von eigentümlicher Größe in der Auffaſſung; in der phantaſtiſch-maleriſchen Dekoration unmittelbar unter Donatellos Einfluß: — ein ähnliches, noch feiner b empfundenes Madonnenrelief über dem Seiteneingange des Domes von Siena (fälſchlich *Michelozzo* zugeſchrieben), — ein unbemaltes c Tonrelief in einem Tabernakel der Via Pietra Piana zu d Florenz, ein zweites ebenſolches im Muſeo Nazionale (aus Villa Schio in Coſtozza 1906 erworben) u. a. m. Den meiſten dieſer Stücke liegen Entwürfe oder ähnliche eigenhändige Arbeiten Donatellos zugrunde. Einer der Künſtler dieſer Madonnen iſt augenſcheinlich der Schüler, welcher die Reliefs im Hofe des Mediceerpalaſtes für Donatello ausführte (ſ. S. 448 b).

Mehr von lombardo-venezianiſchen Vorbildern als von Donatello beeinflußt erſcheint das Figürliche an den zwei großen, reichen e Altären im Dome zu Sarzana: dem Altar der Purification (r. Querſchiff), von *Leon. Riccomanni* aus Pietraſanta und ſeinem Neffen *Francesco* (1463—74; von erſterem der obere Teil in Renaiſſanceſtil), und dem Altar der Krönung Mariä (l. Querſchiff), f 1432 von *Leonardo* allein gearbeitet.

Die Bildner der jüngeren Generation, die in Florenz während der zweiten Hälfte des Quattrocento tätig waren, erſtrebten auf der Grundlage von Donatellos friſchem Naturalismus und ſeiner maleriſchen Behandlungsweiſe im fröhlichen Genuſſe des durch ihn gewonnenen Verſtändniſſes nicht mehr, wie ihr großer Lehrmeiſter, in erſter Reihe das Charakteriſtiſche und Gewaltige (terribile), gingen vielmehr auf Anmut und Schönheit aus. Einige von ihnen zählen zu den hervorragendſten Architekten und entwickeln ihre hohe Begabung vornehmlich auf dem Gebiete der dekorativen Plaſtik (ſ. oben S. 192 und fg.).

Dieſe neue Richtung entſprach der Wendung, die gleichzeitig die Politik und das Leben in Florenz zu nehmen begannen; an die Stelle großer öffentlicher Aufgaben trat mehr und mehr die Verherrlichung des Einzelnen durch die Herſtellung reicher Privatkapellen und Grabdenkmale in den Kirchen, wie durch die Ausſchmückung der Paläſte und Anfertiguug von Bildniſſen. Solche Aufgaben führten zur Anwendung der verſchiedenartigſten Ma-

teriale, namentlich der beiden edelſten, des Marmors und der Bronze. Dieſen beiden Stoffen und ihrer Natur entſprechend laſſen ſich zwei verſchiedene Gruppen von Künſtlern innerhalb der gemeinſamen Richtung unterſcheiden: die Bronzekünſtler und die Marmorbildner. Jene, mit *Verrocchio* und *Antonio del Pollaiuolo* an der Spitze, zeigen in der harten und ſpröden Bronze ein energiſches, zuweilen ſelbſt herbes Streben, verbunden mit ausgeprägter Vorliebe für techniſche Verſuche und Vervollkommnungen, die ſie ebenſo auch als Goldſchmiede und als Maler verfolgen; die Marmorbildner wiſſen in ihrem weichen Stoffe ihren Schöpfungen den Ausdruck höchſten Liebreizes und vollendeter Grazie in Bewegung und Form zu verleihen.

Antonio del Pollaiuolo (1429—98), der ältere von beiden, war — wie Verrocchio — von Haus aus Goldſchmied und als ſolcher Schüler ſeines als Gehilfe an Ghibertis erſter Pforte beſchäftigten Vaters, in deſſen Werkſtatt er bis in ſein dreißigſtes Jahr blieb. Als Goldſchmied war er der geſchätzteſte Künſtler ſeiner Zeit; das Relief der Geburt des Johannes (1480) und beſonders die köſtlichen gravierten Kompoſitionen und Figürchen am Unterſatze des Kruzifixes am Silberaltare im Muſeo dell' Opera zu Florenz (ſeit 1476) rechtfertigen die Bewunderung ſeiner Zeitgenoſſen. a

Florenz beſitzt außerdem nur noch zwei plaſtiſche Arbeiten ſeiner Hand: die Tonbüſte eines jungen, keck auslugenden Kriegers in reichem Bruſtharniſch im Muſeo Nazionale und ebenda die kleine Bronzegruppe des Herakles, der den Kakus erwürgt, trefflich komponiert und vorzüglich geeignet, des Meiſters anatomiſche Kenntniſſe zur Anſchauung zu bringen. Ein paar Bronzeſtatuetten daneben (der Fauſtkämpfer Nr. 2584, einer der vier „Ignudi di paura") freie Nachbildungen der Antike, die Pollaiuolos Richtung zeigen. Eigenhändig iſt dagegen die Bronzeſtatuette eines David im Muſeum zu Neapel. b c d e

Die Hauptwerke Antonios fallen in ſeine letzte Lebenszeit und befinden ſich in Rom, wo er ſich ſeit 1489 dauernd aufhielt. Hier ſchuf er die beiden großen Bronzegrabmäler Sixtus' IV. und Innocenz' VIII. in St. Peter. Erſteres (von 1493 datiert, aber gleich nach dem Tode des Papſtes 1484 begonnen) als Guß und in der Patina unübertroffen, iſt ungeſchickt in mäßiger Erhebung über dem Fußboden aufgeſtellt. Die obenauf gebettete Grabfigur iſt als hart realiſtiſches Bildnis von großem hiſtoriſchen Werte; die ſehr unglücklich an den ſchiefen Flächen des Paradebettes angebrachten Tugenden und Wiſſenſchaften laſſen mit ihrem Schwanken zwiſchen Relief und Statuette und mit ihren geſuchten Formen ſchon ahnen, auf welchen Pfaden die Skulptur hundert Jahre ſpäter wandeln würde. — Das Grabmal Innocenz' VIII. f g

(† 1492; errichtet von seinem Neffen Lor. Cibò, voll. 1497) ist jenem im Aufbaue wie im Figürlichen überlegen: der Papst, auf dem Throne sitzend, in der Linken die heilige Lanze, hat die Rechte segnend erhoben; als Wanddekoration zur Seite je zwei Kardinaltugenden in flachen Nischen und im Halbrund über ihm die drei theologischen Tugenden, reich bewegte, graziöse Gestalten von übertrieben schlanken Formen. Die darunter auf dem Paradebette ruhende Gestalt des Papstes ist größer empfunden als die Grabfigur Sixtus' IV. Das Denkmal war weit niedriger aufgestellt gewesen und konnte so erst perspektivisch die richtige Wirkung erzielen.

Fast gleichalterig, in derselben Weise ausgebildet, gleichmäßig geschickt in allen Künsten und stets auf die Vervollkommnung der Technik bedacht, hat *Andrea di Michele di Francesco Cione*, gen. *Verrocchio* (1436—88), berechtigten Anspruch auf den Vorrang vor Pollaiuolo; nicht nur wegen seines hervorragenden Einflusses (zu seinen Schülern zählen Credi, Perugino und Leonardo), sondern auch wegen seiner mehr naturwahren, intimeren Auffassung, wegen seines hohen, ernsten Strebens und seines eigenartigen Schönheitssinnes. Für dies Streben wie für seine mannigfachen Schöpfungen, unter denen sich sowohl einige der liebreichsten wie einige der großartigsten Werke der Renaissance befinden, gebührt Verrocchio die Palme unter den florentiner Künstlern der jüngeren Generation des Quattrocento und einer der ersten Plätze unter den Künstlern Italiens überhaupt.

Auch Verrocchio war, wie Pollaiuolo, Schüler eines Goldschmiedes, des Giulio de' Verrocchi. Diesem Handwerk soll er in seiner Jugend vornehmlich obgelegen haben; das einzige erhaltene Werk der Art gehört freilich seiner späteren Zeit an. Wesentlich dieser Vorschule verdankt er seine Kunstfertigkeit als Bronzegießer und Ziseleur, wie die Sauberkeit seiner Arbeit in allen Materialen. (Schon 1461 wurde er von der Opera des Domes zu Orvieto zu einer Konkurrenz für ein Tabernakel mit Desiderio und Giuliano da Majano aufgefordert.) In der Skulptur gilt Donatello als sein Lehrer. In der Tat finden wir ihn während der letzten Jahre Donatellos in dessen Nähe beschäftigt: nach Cosimos Tode (1464) a lieferte er die einfache Platte für dessen Grab in S. Lorenzo (vor dem Hochaltare, mit der Inschrift im Fußboden, von sehr schöner Zeichnung und prächtiger Färbung; die jetzige, eine genaue Replik der nach Vertreibung der Medici 1494 zerstörten ursprünglichen, erst 1532 hergestellt); nach dem Tode Donatellos führte er b den originellen Marmorbrunnen hinter der Sakristei (s. S. 193 m) c aus, und bis 1472 vollendete er das herrliche Grabdenkmal für Piero und Giovanni de' Medici ebenda (s. S. 193 i u. l). Der Künstler

blieb fortan in naher Beziehung zu Lorenzo Magnifico, in deſſen Auftrag er jenes Monument ausführte. Von den von Lorenzo bei ihm beſtellten Arbeiten ſind zwei Bronzewerke noch erhalten: eine Brunnenfigur, der Knabe mit dem Delphin, der Waſſer ſpeit, jetzt auf dem Brunnen im Pal. Vecchio, trefflich naturaliſtiſch durchgebildet, vorzüglich bewegt und von echter Kindlichkeit, und die Bronzeſtatue des jungen David, jetzt im Muſeo Nazionale (1476 im Pal. Vecchio aufgeſtellt, aber ſchon etwa zehn Jahre früher für Pal. Medici ausgeführt). Donatello hat ſeinen Bronze-David ohne Zweifel heroiſcher aufgefaßt, und die naturaliſtiſche Behandlung beſeelt ein eigentümlich großer Zug; vollendeter und liebreizender erſcheint jedoch Verrocchios Schöpfung. Die ſchlanken, mageren Formen, ſelbſt die eigentümlichen Proportionen des zum Jüngling heranreifenden Knaben ſind mit bewunderungswürdiger Naturwahrheit wiedergegeben: es verrät ſich darin der jugendliche Künſtler, bei dem die Ehrfurcht vor der Natur über das Schönheitsbedürfnis noch den Sieg davonträgt. Stellung, Bewegung und Gewandung ſind von vollendeter Grazie, und im Ausdrucke des ſchönen Lockenkopfes mit ſeinem entzückenden Lächeln (Vorbild Leonardos) iſt kindliche Siegesfreude mit mädchenhafter Schüchternheit gepaart. Auf gleicher Höhe ſtehen Guß und Ziſelierung. Für Villa Careggi ſchuf Verrocchio außer dem Knaben mit dem Delphin auch das noch jetzt dort vorhandene große Lünettenrelief der Auferſtehung (bemalte Terrakotta), leider ſtark beſchädigt.

a b c

Im Muſeo Nazionale befinden ſich die Marmorbüſte einer jungen Frau mit einer Roſe in der Hand und das Marmorrelief der Maria, die das auf einem Kiſſen ſtehende Kind vor ſich hält. Wie dort die Bronze, ſo iſt hier der Marmor trefflich behandelt, die Geſtalten und die Gewandung ſind aufs liebevollſte ſtudiert und durchgeführt, namentlich in der weiblichen Büſte, die in italieniſchen Sammlungen nicht ihresgleichen hat. Man iſt deshalb jetzt geneigt, die Ausführung des Modells dieſer Büſte dem jungen *Leonardo* in Verrocchios Werkſtatt zuzuſchreiben. Jenem Relief noch überlegen iſt ein ähnliches Tonrelief ebenda, früher in S. M. Nuova: in der großen Auffaſſung, der breiten Behandlung, namentlich des bauſchigen Gewandes, bekundet es die volle Friſche der Meiſterhand, die unmittelbar nach der Natur arbeitet. Auch die einfach vornehme Tonbüſte eines jungen Mannes (angeblich Piero di Lorenzo Medici?) führt Verrocchios Namen wohl mit Recht.

d e f g

Der nahen Beziehung zu Lorenzo de' Medici verdankte Verrocchio auch den Auftrag auf zwei Grabmonumente, die er etwa gleichzeitig ausführte, die aber leider beide unvollſtändig auf uns gekommen ſind. Das eine arbeitete er im Auftrage des Giovanni

Tornabuoni, eines nahen Verwandten und Geſchäftsführers Lorenzos in Rom, für deſſen 1477 verſtorbene Gemahlin Francesca Pitti. Erhalten iſt von dieſem Monumente (einſt in S. M. Novella) in a Italien nur noch ein Marmorrelief im Muſeo Nazionale zu Florenz, das den Tod der Wöchnerin und die Überbringung des neugeborenen Kindes an den trauernden Gatten darſtellt; in der Ausführung flüchtig und nicht eigenhändig (vielleicht von *Francesco di Simone,* vgl. S. 473 und 474), aber von klarer Anordnung und außerordentlich dramatiſcher Wirkung (Verrocchio benutzte als Vorbild einen antiken Alkeſtisſarkophag). — Das gleichzeitige b (1478—80) ſilberne Relief der Enthauptung Johannis am Doſſale im Muſeo dell' Opera zu Florenz iſt von ähnlicher Lebendigkeit.

Zu dem zweiten Grabmonumente, dem des Kardinals Nic. c Forteguerra († 1473) im Dome zu Piſtoja, erhielt Verrocchio, mit dem der von den Verwandten des Verſtorbenen begünſtigte Piero Pollaiuolo konkurrierte, auf den zur Entſcheidung angerufenen Urteilsſpruch des Lorenzo 1477 den Auftrag. Andere gleichzeitige große Arbeiten verhinderten die Vollendung dieſes Werkes und veranlaßten den Künſtler, die Ausführung in die Hände von Schülern zu legen. Das Tonmodell (im South-Kenſington-Muſeum) zeigt den urſprünglichen Entwurf: der Kardinal, im Gebet auf dem Sarkophage knieend, wird von der Geſtalt des Glaubens nach oben gewieſen, wo Chriſtus in der von vier Engeln getragenen Mandorla thront; rechts die Hoffnung, bittend zum Weltenrichter emporblickend; in der Mitte, hinter der Figur des knieenden Kardinals, die Liebe, aufwärts ſchwebend. Die Kompoſition iſt reich, aber klar, die Auffaſſung völlig neu und ebenſo groß als kühn. Ausgeführt iſt (bis nach 1483) nach des Meiſters Modell die ganze Rückwand, die in Relief eine von jugendlichen Engelgeſtalten getragene Mandorla mit Chriſtus und darunter die Geſtalten von Glaube, Liebe (von *Lorenzetto* nach 1511 ausgeführt und verpfuſcht) und Hoffnung enthält; letztere von großer Schönheit. Der knieend dargeſtellte Kardinal (von *Lorenzetto* gemeißelt) iſt bei der Um- d ſtellung und Zerſtückelung des Monuments in das Liceo Forteguerra (Saal nahe am Eingange) gekommen[1]).

Ein anderes, gleichzeitiges Werk, die Gruppe des Chriſtus und e Thomas an Orſanmichele zu Florenz, eine der wenigen Gruppen der Frührenaiſſance und eine der großartigſten der Renaiſſance überhaupt, ſtellte Verrocchio 1476—83 (ſchon 1465 hatte er den Auftrag dazu erhalten und war er daran tätig) für die von Donatello gefertigte reiche Marmorniſche her. Der Moment iſt trefflich

---

1) Aus Verrocchios Schule auch das reizvolle, von zwei jugendlichen Engeln gehaltene marmorne Stadtwappen im Pal. Comunale zu Piſtoja (1491).

gewählt; Bewegung und Ausdruck in beiden Geſtalten, in dem feierlich ernſten Chriſtus und in dem jugendlich ſchönen Thomas, ſprechen überzeugend wie in Tizians Zinsgroſchen. Die überreiche Gewandung (zum Teil veranlaßt durch das dem Verrocchio eigentümliche Streben, ſchwere gefütterte Stoffe naturaliſtiſch treu wiederzugeben) wirkt für den erſten Anblick entſchieden ſtörend; aber ſieht ſich der Beſchauer allmählich hinein, ſo wird er ſtaunen über das außerordentlich treue und liebevolle Studium bis in die kleinſte Falte, bis in die reichen Säume der Gewänder, die nur noch durch die Durchbildung der Figuren übertroffen wird. In der techniſchen Behandlung zeigt ſich Verrocchio auch hier als Meiſter.

Die letzte große Aufgabe, die Verrocchio geſtellt wurde, an deren Vollendung ihn aber leider der Tod hinderte, war das Reiterdenkmal, das die Republik Venedig (nach älterer Sitte, a die bis in das 17. Jahrh. beibehalten wurde) dem Condottiere Bartolommeo Colleoni († 1475) vor S. Giovanni e Paolo aus deſſen reichem Vermächtnis errichten ließ. Verrocchio erhielt 1479 auf Grund einer Konkurrenz den Auftrag, fertigte 1481 das Modell, aber erſt ein paar Jahre ſpäter ſcheint er an die Ausführung desſelben gegangen zu ſein. Er ſtarb im September 1488 noch während der Vorbereitung zum Guſſe; 1489 wurde *A. Leopardi* (ſ. unten) mit der Vollendung des Denkmals beauftragt, das 1493 auf ſeinem prächtigen Marmorſockel bereits aufgeſtellt war. Auch wie es jetzt vor uns ſteht, darf das Werk den Anſpruch erheben, das großartigſte Reitermonument der Welt genannt zu werden. Roß und Reiter ſind niemals wieder ſo aus einem Guſſe gedacht, ſo individuell und ſo mächtig zugleich dargeſtellt worden. Die große, gewaltige Zeit des Quattrocento, die in den Condottieren eine ihrer eigenartigſten Erſcheinungen darbietet, iſt in keiner anderen Figur ſo überzeugend vergegenwärtigt.

Noch zu erwähnen ſind zwei Bronzereliefs, die eine unverkennbare Verwandtſchaft mit *Leonardo* (Zeichnungen und Stuckrelief der Eiferſucht im Pal. Saracini zu Siena) aufweiſen und b wohl als Jugendarbeiten Leonardos anzuſprechen ſind: eine Kreuzabnahme im Carmine zu Venedig (um 1474, aus Urbino ſtam- c mend) mit dem Stifter Federigo von Urbino und zwei Söhnen, in der Schönheit der Geſtalten und ihrer Bewegungen, im packenden Ausdrucke der Leidenſchaft ein Meiſterwerk, und die faſt gleich große, nicht minder treffliche „Stäupung Chriſti“ im Univerſitätsmuſeum zu Perugia (*V. Danti* zugeſchrieben). d

Ein Schüler Verrocchios iſt (nach Vaſari) *Francesco di Simone Ferrucci* aus Fieſole (1438—93), der in dem 1472 errichteten Epitaph Lemmo Balduccis den Typus des Niſchengrabes wiederholte (ſ. S. 191 b, heute nur noch in Reſten — Baſament, Feſtonfries und

a Reliefbildnis — an der inneren Faſſade von S. M. Nuova erhalten),
b in dem Grabmale Tartagni († 1477) in S. Domenico zu Bologna
Deſiderios Marzuppinigrab ungeſchickt kopierte und Verrocchio-
ſche Geſtalten daran anbrachte. Sehr verwandt ſind die 1485
c bezw. 1489 errichteten Marmorgrabmäler des Gian Franc.
Oliva und der Marſibilia Trinci im früheren Konvent Monte
Fiorentino bei Piandimeleto (Provinz Peſaro), wo die inſchrift-
haltenden Engel wieder dem Verrocchio entlehnt ſind. Die Ma-
donna im Abſchluſſe kommt faſt genau ſo an dem edlen Grabmale
d der Barbara Manfredi († 1466) in S. Biagio zu Forli[1]) und in
e einem Relief in der Via della Chieſa zu Florenz vor; wenig ver-
f ändert in dem ſehr ſchönen Tabernakel aus Imola, jetzt im Beſitze
der Gräfin Grabinski in Bologna. Vielleicht entſtand bei dem
Aufenthalte Ferruccis in den Marken auch das Grabmal Sigism.
g Malateſtas († 1468) in S. Francesco zu Rimini. Stilanalogien
im Ornamente mit den Arbeiten in der Badia von Fieſole (ſ. S. 193 f
und g) machen ſeine Autorſchaft dafür wahrſcheinlich. — Eine
Formverwandtſchaft mit gewiſſen Grabmälern in Rom (Niſche über
dem Sarkophag und geſchweifter Giebel über Doppelpilaſtern) hat
h das Denkmal des Vianeſio Albergati in S. Francesco zu
Bologna. Das (durch Transport und Überarbeitung entſtellte)
i Grabmal Pietro Fiesco (ſpäter P. Malvezzi) ebendaſelbſt geht
wohl auf das Vorbild des Albergatigrabmals zurück, kann aber
ſchon ſeines Datums halber (1492) nicht von Francesco gearbeitet
k ſein. Das Marmorportal des Pal. Bevilacqua (1481) wurde ſchon
l oben erwähnt (S. 165 a). — Im Muſeo Nazionale zu Florenz
iſt die ſteinerne Baſis mit Engeln, auf der ein Madonnenrelief des
Andrea della Robbia angebracht iſt, ein unbeſtrittenes Werk des
Künſtlers, ganz in Verrocchios Art (ſ. S. 455 g; vgl. auch S. 472 a);
ebenſo die Replik des Verrocchioſchen Madonnenreliefs (S. 471 e),
aus Poggio Imperiale ſtammend. Ähnliches gilt von dem figuren-
m reichen Ciborium in S. Maria zu Monteluce (vor Perugia, 1483)
n und von dem größeren Ciborium von 1486 im Pal. Cavriani zu
Mantua (aus der Kirche von Oſtiglia). Andere dekorative Arbeiten
ſ. S. 193 f u. ff. — Der unruhige Künſtler ſcheint auch bis Venedig
o gekommen zu ſein, wo in S. Giobbe die 2. Kap. links vom Portale
ſamt dem Marmoraltare in der Dekoration wie in den Figuren
ſeine Hand verrät (nach 1471, die Täuferſtatuette iſt wohl von
Ant. Roſſellino, die beiden Mönchsgeſtalten von einem Venezianer
dazugearbeitet). — Endlich ſei noch auf eine Johannesbüſte in der

---

1) Sollte etwa Francesco damals auch die (leider ſehr entſtellte) Marmorbüſte des Gatten der Barbara, Piero Ordelaffi (jetzt im Muſeum zu Forli), angefertigt haben? — Die wirkungsvolle Marmorbüſte der angeblichen Iſotta da Rimini im Campoſanto zu Piſa mag hier mit genannt ſein.

Pinakothek des Pal. Ducale zu Urbino, die ganz ausgeſprochene a
Arbeit eines Verrocchioſchülers, hingewieſen, die Francesco angefertigt haben könnte.

Der als Schüler des Verrocchio genannte *Angelo di Polo* (geb. 1470) erſcheint in der Chriſtusbüſte aus bemaltem Ton im Liceo Forteguerra zu Piſtoja (1498) als geiſtloſer Handwerker. b
Auf derſelben Stufe ſtehen andere Terrakottaarbeiten von ihm in florentiner Privatbeſitʒ: Chriſtusbüſte und betender Hieronymus vor einer Felswand bei Mr. Horne u. a. m.

Von anderen Schülern Verrocchios, die er als Bildhauer ausbildete (über Leonardo und G. Fr. Ruſtici ſpäter), iſt uns bisher kaum etwas bekannt, obgleich in den Urkunden zahlreiche Werkſtattgenoſſen genannt werden. Sein Einfluß auf ſeine Zeitgenoſſen und Nachfolger in Florenz war ein ſehr nachhaltiger. Auch auf die Marmorbildner, als deren Haupt und Vorbild Deſiderio gelten darf, wirkte er ein; ſie hatten aber wohl in dem Architekten *Bernardo di Matteo Gamberelli*, gen. *Roſſellino* (1409—64), ihren eigentlichen Lehrmeiſter. Roſſellinos hervorragend architektoniſche Begabung zeigen auch ſeine Bildwerke. Seine Figuren ſind in der Bewegung und im Ausdrucke noch befangen, in den Formen und der Gewandung meiſt weich und ſelbſt etwas voll; es fehlt ihnen noch die rechte Belebung. Dagegen beſitʒen ſie aber einen wirkungsvollen Ernſt, eine wie mühſam verhaltene Empfindung und inbrünſtige Begeiſterung, ſowie namentlich in den ſchönen Köpfen eine feine naturaliſtiſche Behandlung des Fleiſches. Alle dieſe Eigenſchaften liegen im Keime ſchon in ſeinem Jugendwerke, der Lünette mit der Madonna della Miſericordia über dem Portale c
der Miſericordia zu Arezzo (v. J. 1434, das Tonmodell dazu im Muſeo Civico); ſie zeigt beim Feſthalten der nüchternen alten d
Kompoſition auch ſchon ſeine weiche, volle Formbehandlung. (Geringer die Statuen der hh. Gregor und Donatus in den Seitenniſchen; ſchön und voll Beſeelung die der hh. Lorentino und Pergentino zu Seiten des Miſericordiareliefs.) Die reich verzierte Marmortür im Pal. Publico zu Siena (Sala del Conciſtoro, e
von 1446, ſ. S. 191 k) iſt auch durch ihren figürlichen Schmuck beachtenswert. Die Marmorgruppe der Verkündigung in der f
Miſericordia zu Empoli (1447) iſt von ernſter Schönheit im Ausdrucke und in der noch etwas befangenen Haltung.

Die Anordnung ſeiner Denkmale iſt in der Erfindung, in den Verhältniſſen, wie im Aufbaue neu und mannigfaltig. So in ſeinem Hauptwerke, dem Grabmale des florentiner Staatsſekretärs Lio- g
nardo Bruni († 1444) in S. Croce zu Florenz, das als die vollendetſte und beliebteſte Form des Wandgrabes bis zum Ausgange der Frührenaiſſance in Florenz beſtimmend blieb. Maria mit dem

Kinde im Halbrund, von zwei Engeln verehrt (fälſchlich Verrocchio zugeſchrieben), und zwei Genien mit dem Wappen oben auf dem Halbrund ſind noch ziemlich ſchwerfällig und leblos. Vollendet ſchön iſt dagegen der untere Teil des Aufbaues; auch iſt die Geſtalt des Toten, Bernardos bedeutendſte plaſtiſche Leiſtung, dem Marzuppini Deſiderios durch ihre große und vornehme Bildung a überlegen. — In dem als Relief behandelten Grabmale der Beata Villana in S. M. Novella (1451) iſt ein ſchlichtes gotiſches Motiv in geſchmackvoller Weiſe verwertet: zwei jugendliche Engel ziehen den baldachinartigen Vorhang zur Seite, hinter dem auf dem Bahrtuche die verhüllte Geſtalt der jungen Heiligen wie vom Schlafe umfangen daliegt. — Ähnlich gedacht iſt das zierliche, jetzt leider zu hoch angebrachte Grabmal des Rechtsgelehrten b Filippo Lazzari in S. Domenico zu Piſtoja (1462 beſtellt, nach Bernardos Tode weſentlich von ſeinem Bruder Antonio ausgeführt 1464—68; nur die Anordnung und vielleicht die Statue des Toten ſind Bernardos Werk). — Über den von Bernardo im Grabmale Orlando de' Medici († 1455) geſchaffenen Typus des Niſchengrabes, ſowie über ſeine dekorativen Arbeiten vgl. S. 191 b—l. — Als Produkte der Werkſtatt, die der Meiſter (nachweislich ſeit 1456) mit ſeinen vier Brüdern gemeinſchaftlich hielt, kennzeichnen ſich: c das Grabmal des B. Lorenzo da Ripafratta († 1457) in S. Domenico zu Piſtoja (nur in der verſtümmelten Umſetzung aus dem 17. Jahrh. erhalten), woran die Statue des Toten in ihrer edlen Anſpruchsloſigkeit den Stempel Bernardos trägt; dasjenige des d Neri Capponi († 1457) in S. Spirito zu Florenz, woran das feine Reliefbildnis des Toten ihm angehören könnte; und endlich e das Grabmal Gemignano Inghirami († 1460) im Kreuzgange von S. Francesco zu Prato, wo die Statue des Toten die Hand Antonios vermuten läßt.

Deſiderio da Settignano (1428—64) gilt wohl mit Recht als ein Schüler Donatellos. Beide ſollen gemeinſam den Fries an der f Capp. Pazzi bei S. Croce geſchaffen haben, eine Reihe von Engelsköpfen, die mit Donatellos Friſche Deſiderios Holdſeligkeit verbinden, dem ſie allein angehören. Seine Hauptwerke ſind das g Tabernakel der Sakramentskapelle in S. Lorenzo und das h Grabmal Marzuppini in S. Croce. (Über den dekorativen Wert beider ſ. unter Dekoration S. 192 o u. ff.) Das Chriſtkind und die zwei in Verehrung ihm zugewandten Engel auf dem Geſimſe des Tabernakels ſind Kindergeſtalten, wie ſie naiver und lebensvoller nicht zu denken ſind. Von ähnlicher Tefflichkeit ſind die ſchlanken Figuren von zwei älteren Chorknaben neben hohen Leuchtern, die zu den Seiten des Tabernakels ſtehen. In der

Dekoration hat Deſiderio wieder in reizvollſter Weiſe ſeine köſtlichen Cherubim angebracht. Nur das Relief der Pietà (irrtümlich dem Cinquecentiſten Silvio Coſini zugeſchrieben) zeigt die Grenze ſeiner Kunſtweiſe wie der ganzen Richtung: die Formenbehandlung iſt zu weichlich, und dem Gefühlsausdrucke fehlt es an Haltung und Ernſt. — Wie er das Pathos ſeines Meiſters Donatello abſchwächt und deſſen charaktervolle Herbheit ſeinem lebendigen Schönheitsſinne anzupaſſen ſucht, zeigt die Holzſtatue der Magdalena in a S. Trinita (von *Ben. da Majano* vollendet).

Deſiderios Hauptwerk iſt das ſchon mehrfach erwähnte Grabmal Carlo Marzuppini († 1455) in S. Croce. Gegenüber dem b Grabmale ſeines Vorgängers Bruni aufgeſtellt, iſt es in engem Anſchluſſe an dieſe Arbeit Roſſellinos entworfen. Auch hier ſteht das Figürliche der Dekoration im Werte faſt gleich: die Grabfigur auf dem reichen Paradebette iſt von feiner Individualität; die beiden Wappenhalter am Sockel ſind die anmutigſten Kindergeſtalten. Von beſonderem Reize ſind aber die ſchlanken, jugendfriſchen Jünglingsgeſtalten auf dem Geſimſe, die fröhlich hinausſchreitend den von oben zu beiden Seiten des Grabmals herabfallenden Fruchtkranz tragen. Die Madonna zwiſchen zwei anbetenden Engeln in der Lünette iſt mit Rückſicht auf den dunklen, hohen Platz und auf das flache Relief, in dem ſie gehalten iſt, kräftig und ſcharf umrändert. (Auf dem Fußboden vor dem Grabmale die marmorne Grabplatte des Gregorio Marzuppini, leider ſehr abgetreten; im c Mittelſchiffe unter verſchiedenen trefflichen Grabplatten noch eine zweite Arbeit Deſiderios.)

Deſiderios einzige durch Vaſari bezeugte Büſte, die der Marietta Strozzi, iſt kürzlich aus Pal. Strozzi nach Amerika ver- d kauft worden; ſie zeigt eine auffallend herbe Auffaſſung bei vollendet naturaliſtiſcher Durchführung. Zwar unbeglaubigt, aber charakteriſtiſch für Deſiderio ſind die Marmorbüſten eines jungen e Mädchens und eines jungen hübſchen Knaben in enganliegendem Rocke im Muſeo Nazionale.

Feine maleriſche Behandlung des Flachreliefs zeigt die berühmte Marmormadonna an der Ecke von Pal. Panciatichi in Via Ca- f vour, Pal. Medici gegenüber. — Auch das dem Donatello zugeſchriebene Madonnenrelief der Galerie zu Turin iſt vielmehr g von Deſiderio, ebenſo die eine Kinderbüſte in der Chieſa dei h Vanchettoni zu Florenz (Ein altertümlicheres Madonnenrelief in Marmor, von einem Nachfolger Donatellos, an S. Giovannino i degli Scolopi in Via Martelli.)

Bernardo Roſſellino hatte vier Brüder, die Künſtler waren; unter dieſen überflügelte ihn als Bildhauer der jüngſte, *Antonio*

Rossellino (1427 bis um 1478). Schüler und Nachfolger des Bernardo, ist Antonio zugleich von Desiderio in glücklichster Weise beeinflußt. Leichte und reiche Gestaltungskraft verbinden sich bei ihm mit frischem Naturalismus, feinem Geschmacke, ausgesprochenem Schönheitsgefühle, malerischer und vollendeter Bearbeitung des Marmors.

Zu seinem Hauptwerke, dem Grabmale des Kardinals Johann a von Portugal († 1459) in S. Miniato, erhielt Antonio den Auftrag 1461. In einer flachen Nische steht frei auf hohem, originellem Unterbaue das Paradebett, auf dem mit heiterem Frieden im Antlitz die schöne Gestalt des jungen Kardinales ruht. Zwei nackte Putten, die zur Seite sitzen, halten die Zipfel des Bahrtuches. Über der Figur des Toten, auf Sockeln an der Rückwand kniet beiderseits je ein jugendlicher Engel von entzückender Bildung, Krone und Palme in den Händen. Oben im Halbrunde der Wand ein Medaillon mit dem Relief der Madonna, das zwei Engel schwebend tragen. Die Dekoration ebenso vorzüglich wie der figürliche Teil.

b Eine Wiederholung dieses Grabmals für die 1470 verstorbene Gattin des Ant. Piccolomini, Maria d'Aragona, in der Kirche Montoliveto zu Neapel hat Antonio kaum begonnen. (Urkundlich war das Grabmal bei seinem Tode nicht fertig, die Ausführung im wesentlichen von *B. da Majano.*) Dagegen führte er selbst noch einen zweiten Auftrag für denselben Fürsten und c dieselbe Kirche aus, den Altar der Capp. Piccolomini; in der Mitte das Relief mit der Anbetung der Hirten, berühmt durch einen Chor singender Engel in den Wolken; zu den Seiten in den Nischen die Statuen von Johannes und Lukas; darüber die Brustbilder der beiden anderen Evangelisten; auf dem flach abschließenden Gesimse vier nackte Putten mit einer Girlande. In der Unterhöhlung, der überreichen Gewandung, der wirkungsvollen Anwendung von Bohrlöchern, der perspektivischen Ansicht ist Antonio hier ebenso weit gegangen wie Ghiberti bei der zweiten Pforte des Battistero, allein ohne in gleichem Maße die einheitliche Wirkung zu stören.

Ein etwas derbes, aber lebensvolles Rundrelief mit der Anbetung der Hirten befindet sich im Museo Nazionale zu Florenz. d
e Die Marmorstatue des kleinen, lebhaft ausschreitenden Johannes ebendort arbeitete Antonio 1477 für die Opera des Domes. Bef deutender als beide ist die Büste des Matteo Palmieri ebenda (1468); obgleich stark verwittert, gibt sie noch durch breite Anlage und große Auffassung den vollen Eindruck der energischen Persöng lichkeit. Die Chiesa de' Vanchettoni enthält unter Donatellos h Namen eine köstliche kleine Kinderbüste von der Hand des Künstlers. i Ihm gehören auch die beiden Täuferbüsten im Pal. Martelli k und im Museum zu Faenza. Auch das schöne Tonrelief der l Madonna mit Kind, Johannes und zwei anbetenden Engeln im

Muſeo Nazionale zu Florenz (aus dem Muſeo di S. M. Nuova)
ſteht ihm näher als dem Ben. da Majano. In S. Croce (am erſten a
Pfeiler des r. Seitenſchiffes) das etwas nüchterne Relief der Madonna del Latte (in ganzer Figur) über dem zierlichen, gleichfalls von ihm gearbeiteten Weihwaſſerbecken (vor 1478).

Während Antonio für Neapel tätig war, beteiligte er ſich auch an einem Werke, das keineswegs zu den guten Erzeugniſſen der
Frührenaiſſance gehört, an der Kanzel im Mittelſchiffe des Doms b
zu Prato (1473). Antonios Anteil (drei kleine Reliefs mit der Himmelfahrt Mariä, der Steinigung des h. Stephan und der Klage um den Tod dieſes Heiligen) iſt weitaus das Beſte an dem Werke und wenigſtens von anſprechender Erfindung. — Ein kleines, wenig
bedeutendes Tabernakel aus Antonios Werkſtatt in der Badia c
di Settimo vor Florenz.

Antonios ſchönſte Einzelgeſtalt iſt der lebensgroße h. Sebaſtian
in der Pieve zu Empoli (1457). In den weichen, ſchönen Formen, d
dem edlen Kopfe, deſſen ergreifender Blick flehend nach oben gewendet iſt, der unübertroffenen Durchführung und Politur des Marmors darf dieſe Statue überhaupt wohl als die vollendetſte nackte Figur gelten, die von den Künſtlern dieſer Richtung geſchaffen iſt. Der reiche Holzaltar, worin die Statue ſteht (von *Cecco Bravo* aus Florenz, leider neu vergoldet), trägt auf dem Geſimſe zwei knieende Engel, ähnlich denen in S. Miniato.

Das große Reliefporträt des Erzbiſchofs Donato de' Medici
im Dome zu Piſtoja (1475) iſt für den Künſtler auffallend weichlich. e

Eine frühe Arbeit von Antonio iſt der Sarkophag des h. Mar-
colinus im Muſeum zu Forlì (laut Inſchrift v. 1458); freiſtehend f
ringsum in Niſchen die Tugenden, dazu vier h. Mönche im Hochrelief; an dem Deckel ſchwebende Putten mit Inſchrift und Wappen; obenauf die Statuetten der Verkündigung; noch ſehr gehalten, ſorgfältig durchgeführt und teilweiſe ſchon von großem Reiz. In der Romagna befindet ſich noch eine zweite Arbeit des Künſtlers,
ein großes Madonnenrelief im Stadthauſe zu Solarolo (Um- g
rahmung von *Fr. di Simone*). — Auch das Grabmal Lazzari in h
S. Domenico zu Piſtoja, deſſen Entwurf 1462 ſein Bruder Bernardo geliefert hatte, wurde von Antonio ausgeführt und 1468 vollendet. Hier verdient namentlich das einfach ſchöne Relief Beachtung, das den Gelehrten vor ſeinen Schülern dozierend dar-
ſtellt. — Am Grabmale des Lorenzo Roverella in S. Giorgio vor i
Ferrara (voll. 1475), deſſen ganz römiſche Anordnung wie die plumpe Grabſtatue dem *Ambrogio da Milano* (ſ. S. 214 i u. 526 l u. m) gehören, gehen das Figürliche in und auf der Lünette und die Statuetten der Rückwand auf Antonios Werkſtatt zurück (vgl. S. 476 c—e).

Ein von Antonio ganz abhängiger Künſtler arbeitete u. a. die feine

Marmormadonna im Flachrelief mit dem zur Mutter aufſtreben-
a den Kinde im Muſeo Nazionale zu Florenz (Saal der Marmi).

Die Richtung, die Deſiderio da Settignano begonnen und Antonio Roſſellino fortgeſetʒt hatte, findet ihren Abſchluß in *Benedetto da Majano* (1442—97). Anfangs bei ſeinem ältern Bruder Giuliano als Intarſiator beſchäftigt (ſ. u. Dekoration S. 194 l u. 225 h u. ff.), hat er in den letʒten 25 Jahren ſeines Lebens vorzugsweiſe als Marmorbildner eine ebenſo umfangreiche wie vielſeitige Tätigkeit entwickelt. Die ſchönſte Kanzel Italiens, das trefflichſte Ciborium, verſchiedene prächtige Wandaltäre und Niſchengräber ſind neben einer Reihe von Freifiguren und Büſten noch heute von ihm erhalten. Sie ſind faſt ſämtlich in Marmor ausgeführt. Seine früheſte datierte Arbeit (von 1474) iſt die auf das ſorgſamſte durchgeführte
b Büſte des Pietro Mellini im Muſeo Nazionale, für den er die
c Kanzel in S. Croce ſchuf, deren dekorative Bedeutung bei der Architektur gewürdigt worden iſt (S. 194 g). Die Reliefs zeigen lebendig entwickelte Szenen mit herrlichen Motiven (zum Teil auf der Dreiviertelanſicht beruhend); die Statuetten in den Niſchen zählen bei kleinem Maßſtabe zu den vollendetſten dieſer Zeit. Da jene 1474 ausgeführte Büſte des Stifters dieſen bereits ſehr bejahrt darſtellt, ſo fällt auch die Ausführung der Kanzel mutmaßlich in dieſe frühe Zeit, ſicher nicht in die letʒten Lebensjahre des Meiſters, wie gewöhnlich angenommen wird. — Mellinis Wappen trägt auch das zierliche, figürlich reich geſchmückte Tabernakel in
d der Badia zu Arezzo, das daher wohl gleichfalls ſchon aus dieſer früheren Zeit iſt.

Verwandt in der Behandlung und Auffaſſung des Figürlichen
e iſt das noch früher entſtandene Grabmonument des h. Savinus im Dome zu Faenza (geſtiftet durch Giovanna Manfredi 1468, neuerdings in ſeiner urſprünglichen Form wiederhergeſtellt). Der Sarkophag ſteht in flacher, oben rund abſchließender Niſche, über Doppelpilaſtern ſich erhebend, die ſechs Darſtellungen aus dem Leben des Heiligen in zwei Reihen flach gehaltener Reliefs einrahmen; obenauf die Statuetten der Maria und des Engels. Ähnlich wie bei den Reliefs der Kanzel in S. Croce ſind auch hier die Darſtellungen von großer Mannigfaltigkeit, die Behandlung noch feiner, die Empfindung von keuſcher Zartheit. — Von anderen Arbeiten in den Marken, gleichfalls aus der Jugendzeit des Künſt-
f lers, ſchreibt ſchon Vaſari dem Benedetto den Marmorbrunnen mit zwei Engeln in der Sakriſtei des Doms von Loreto zu.
g Auch die Marmortüre daſelbſt hat Benedetto nach Angabe Giulianos ausgeführt, mit deſſen Türe in der Sala d'Udienza zu Florenz
h ſie übereinſtimmt. Ebenda die beiden glaſierten Tonreliefs mit den Evangeliſten über den Sakriſteitüren, nach Tonmodellen Be-

nedettos hergeſtellt. (Zwei andere in Stuck ſind nur Kopien von dieſen.)

Neben dem S. 194 h genannten Ciborium (vor 1475) in S. Domenico zu Siena, deſſen Sockel durch Medaillonreliefs mit den Evangeliſten geſchmückt iſt, befinden ſich zwei holde Engel- a
geſtalten, die, mit Leuchtern in den Armen, zu den Seiten knieen. Das ſchönſte ſeiner Madonnenreliefs (frühes Tondo von einem Cherubskranze und einfachem Marmorrahmen umgeben) bewahrt die Prepoſitura in Scarperia. b

Im Pal. Vecchio zu Florenz iſt die geſchmackvolle, als Mar- c
morarbeit vollendete Einrahmung der Tür der Sala de' Gigli mit der aus einem antiken Porphyrtorſo reſtaurierten Juſtitia (1480—81) von Benedettos Hand. (Die einfachere der Sala dell' Udienza von *Giuliano* 1476—78, ſ. S. 194 l.) Zwei Kandelaber mit Engeln zur d
Seite im Muſeo Nazionale ſtanden urſprünglich auf den Ecken des Türgeſimſes, wo jetzt Abgüſſe danach aufgeſtellt ſind; auf der Tür hatte auch die Johannesſtatuette (ebenda) urſprünglich e
ihren Platz. — Eine Juſtitia im Cambio zu Perugia ſcheint das f
Tonmodell zu der ihr ähnlichen ſitzenden Marmorfigur im Muſeo g
Nazionale, einer mäßigen Werkſtattarbeit, zu ſein.

Um 1480 vollendete Benedetto die von ihm und ſeinen Brüdern geſtiftete Madonna dell' Ulivo, jetzt im Dome zu Prato. Die h
Tonſtatue der Maria iſt eine liebliche Schöpfung Benedettos, das Marmorrelief der Pietà am Sockel aber etwas ſchwächlich. Von den zugehörigen Engeln iſt nur der eine in der Akademie zu Bergamo i
(Galerie Morelli) erhalten. — Bald nach 1485 fällt auch die Ausführung des Grabmals der Herzogin Maria von Aragon († 1470) k
in der Kirche Montoliveto zu Neapel (ſ. S. 478 b). Sämtliche Figuren verraten Benedettos Hand; eigene Erfindung iſt das kleine Auferſtehungsrelief. — An demſelben Orte (Capp. Maſtrogiudici) l
arbeitete Benedetto ſpäter gleichfalls im Auftrage des Gatten der Maria, den Marmoraltar mit der Verkündigung; zu den Seiten die Statuen der beiden Johannes, am Sockel ſechs kleine Reliefdarſtellungen aus dem Leben Chriſti; als Gegenſtück zu dem Altare Roſſellinos ebenda komponiert (1489 voll.): die Geſtalten noch von der dem Künſtler eigentümlichen Lieblichkeit, der Engel von ungeſchickt ſtürmiſcher Bewegung, die Gewandung gar zu reich und bauſchig, das Relief von maleriſch perſpektiviſcher Behandlung. Von dem Benedetto in ſeinen letzten Lebensjahren übertragenen Skulpturenſchmucke für die Porta Capuana zu Neapel hat ſich nur die unfertige Krönung Ferdinands I. (Marmorrelief, früher als m
Krönung Kaiſer Karls bez. und dem Anfange des 15. Jahrh. zugewieſen) im Muſeo Nazionale zu Florenz erhalten.

In ſeinen ſpäteren Jahren fand Benedetto namentlich an Filippo

Strozzi einen eifrigen Verehrer und Gönner. Noch in den achtziger Jahren entstand eine bemalte Tonbüste Filippos (jetzt in Berlin), wonach später die Marmorbüste (im Louvre) ausgeführt wurde;
a und im Jahre 1491 nach Filippos Tode dessen Grabmal in S. M. Novella: der Sarkophag aus schwarzem Stein ruht auf Löwenfüßen, darüber in der niedrigen Nische auf dunkler Rückwand das von Engeln getragene und von einem Kranze von Cherubim eingerahmte Rundrelief der Madonna in weißem Marmor; die Köpfe holdselig und träumerisch (vgl. S. 194 m).

Die auf Anregung des Lorenzo de' Medici im Auftrage der
b Bürgerschaft von Florenz errichteten Ehrendenkmäler Giottos und des Musikers Squarcialupo im Dome (1490) zeigen deren Büsten in schlicht eingerahmten Wandnischen.

In San Gimignano, wo er in den neunziger Jahren tätig war, hatte Benedetto bereits 1475 für die Collegiata ein Tabernakel
c und den trefflichen Marmoraltar der h. Fina gearbeitet, deren Kapelle er nach dem Entwurfe seines Bruders Giuliano seit 1468 ausbaute (s. S. 127 g). Der Altar hat eine dem Portugalgrabmale Rossellinos in S. Miniato ähnliche Anordnung. Der Hostienschrein über dem Altartische wird von zwei Engelpaaren in Nischen zwischen reichornamentierten Pilastern flankiert; in dem Gebälke darüber Reliefs der Finalegende. Auf dem Gebälke ruht der Sarkophag der Heiligen, und über diesem schließt ein Rundrelief mit der Madonna zwischen schwebenden Engeln den von zurückgeschlagenen Vorhängen umrahmten Aufbau. — Etwas abweichend von diesem Schema ist der Altar des h. Bartolus, den Benedetto 1494 in
d S. Agostino ausführte. Die Vorhangnische ist beibehalten, dagegen ruht der Sarkophag mit seinem reliefgeschmückten Sockel unmittelbar auf der Mensa. Die Wand dahinter, von Pilastern mit Gebälk umrahmt, zeigt in Nischen die Statuen der drei theologischen Tugenden. In der Lünette darüber als Rundrelief die Madonna mit dem segnenden Kinde, zu dem sich jederseits ein Engel anbetend neigt. (Hier, wie am Finaaltare, ist die alte Bemalung und Vergoldung erhalten.) Die Marmorbüste des Pietro Onofrio in der
e Collegiata (1493) ist eine unerfreuliche Arbeit der Werkstatt.
f Eine Madonnenstatue vom Jahre 1490 in Monte Oliveto (bei Asciano) hat manche Analogien mit Benedettos früheren Arbeiten (Mad. am Altare der h. Fina).

Zwei nicht ganz vollendete Arbeiten kamen durch Vermächt-
g nis des Künstlers in die Misericordia zu Florenz: die Statuette eines h. Sebastian und die Statue der Maria mit dem Kinde.

Von zwei Arbeiten, die er in Holz ausführte, befindet sich die
h eine, die von Desiderio begonnene Statue der h. Magdalena, in

S. Trinita, die andere, ein von Lorenzo Credi bemaltes Kruzifix, auf dem Hochaltare im Dome zu Florenz.

Der Werkſtatt oder Künſtlern in der Richtung Benedettos ſind eine Anzahl Büſten zuzuweiſen, die in Florenz vorkommen. So die Tonbüſten des h. Antonin in S. M.-Novella (r. Querſchiff), die des Macchiavelli in der Società Colombaria u. a. m.

Der produktivſte und geſuchteſte Meiſter dieſer Zeit und Richtung war *Mino (di Giovanni di Mino) da Fieſole* (1431–84). Die umfangreichen Aufträge verführten den Künſtler bei ſeiner mehr oberflächlichen Begabung zu einer etwas handwerksmäßigen Ausübung ſeines Berufs. Durch den wenige Jahre älteren Deſiderio vom Steinmetʒ zu künſtleriſcher Tätigkeit herangezogen, iſt Mino im weſentlichen ein Nachfolger dieſes Künſtlers, deſſen Richtung bei ihm jedoch, ſobald der Gegenſtand ihn nicht zwang, ſich treu an die Natur zu halten, nur zu häufig in Manier ausartet. Wenn dennoch Mino auch heute noch vielfach als der eigentliche Repräſentant dieſer Richtung angeſehen wird, ſo verdankt er dies der Zahl und dem Umfange ſeiner Werke, der reichen zierlichen Dekoration und einer gewiſſen Naivetät, namentlich in ſeinen zahlreichen charaktervollen Büſten. In der großen Maſſe ſeiner Werke erſcheint dagegen die Erfindung wenig originell. Ohne den feinen Geſchmack ſeiner Zeitgenoſſen und häufig ſich wiederholend, iſt er in ſeinen Figuren meiſt eckig und unproportioniert, in der Dekoration oft trocken und nüchtern, in der Behandlung ſpitʒig und ſelbſt kleinlich und flüchtig. Die Eintönigkeit (namentlich im Faltenwurfe) ſcheint durch ein oberflächliches Studium der Antike in Rom befördert zu ſein, wie ſie ſich denn auch bei den gleichzeitigen römiſchen Bildnern, auf die Mino bei ſeinem wiederholten und jahrelangen Aufenthalte in Rom von entſchiedenem Einfluſſe war, in noch ſtärkerer Weiſe findet.

Zu ſeinen früheſten und beſten Werken gehören drei Marmorbüſten des Muſeo Nazionale: die des Piero de' Medici, den ſie noch als kräftigen Mann in jüngeren Jahren darſtellt (um 1454); die etwa gleichzeitige Büſte ſeines jüngern Bruders Giovanni († 1463) im Harniſch und die kleinere des Rinaldo della Luna (1461). Ebenda zwei flache Profilreliefs, das einer jungen Frau (mit der Aufſchrift ET IO DAL MINO O AVVTO EL LVME) und das des Kaiſers Aurelius, ſowie zwei kleine Tabernakel von geringer Bedeutung.

Zu Minos frühen Arbeiten gehört auch die ſchöne Büſte des Lionardo Salutati († 1466), Biſchofs von Fieſole, die an dem vor 1464 beſtellten Grabmale im Dome von Fieſole angebracht iſt. In Erfindung, Aufbau und Dekoration hat Mino ſpäter kein monumentales Werk von gleicher Originalität und Friſche geſchaffen. –

a In derselben Kapelle befindet sich gegenüber ein Marmoraltar von Minos Hand, gleichfalls von demselben Salutati gestiftet: auf dreiteiliger Wandfläche in der Mitte Maria knieend im Relief, das Kind verehrend, das in freier Figur vor ihr auf den Stufen des Altars sitzt und zu dem kleinen Johannes spricht; rechts und links, gleichfalls in flachen Nischen, die (kleineren) Relieffiguren der hh. Remigius und Leonhard, ersterer einen Krüppel heilend, der vor ihm auf den Stufen sitzt. Hier beginnt bereits in den verschiedenen Größenverhältnissen der Figuren, in der Vermischung von Relief und Freifiguren, in der Anordnung und in der schwächlichen Architektur die Manier des Künstlers sich geltend zu machen. — (Eine b Büste Christi über dem Altare von unangenehmem Naturalismus.)

Im Auftrage des Diotisalvi Neroni begann Mino 1464 die Aus-c schmückung der Badia in Florenz: zunächst wohl den Wand-d altar (rechts am Eingange), für den er den Altar in Fiesole nur zu treu als Vorbild benutzte (voll. 1470). Sodann erhielt er den e Auftrag zu einem Grabmale des Bernardo Giugni († 1466), das in dem rechten Querschiffe der kleinen Kirche zur Aufstellung kam; f und 1469—81 fertigte er das noch umfangreichere Monument des Grafen Hugo († 1006), des Hauptwohltäters der Badia, das den Abschluß des linken Querschiffes der Kirche bildet. Beide Denkmäler sind im wesentlichen nach dem Vorbilde jener Nischengräber der Kanzler Bruni und Marzuppini in S. Croce angeordnet; einzelne Abweichungen sind keineswegs glücklich. In bezug auf die figürlichen Teile wie auf den architektonischen Aufbau und die Dekoration treten schon die oben gerügten Schwächen von Minos Manier mehr oder weniger stark hervor. Der Spätzeit Minos gehört auch das reichste seiner Tabernakel, das mit figür-g lichen Skulpturen sehr überladene in S. Ambrogio zu Florenz (1481) an.

Ein ansprechendes Medaillonrelief der Madonna (aus der Badia) h und ein ähnliches kleineres Relief besitzt das Museo Nazionale; i ein anderes derartiges Relief in der Pieve zu Empoli. Seine k beste Arbeit dieser Art in Italien ist wohl das Madonnenrelief in Via della Forca gegenüber Pal. Martelli in Florenz. Auch das l Hospital des Laterans in Rom bewahrt ein ähnliches Werk.

m Das Ciborium im Battistero zu Volterra (1471, die reiche Marmorumrahmung 1487—1500 von *Jac. Balsamello* aus Settignano), n sowie ebenda im Dome zwei leuchterhaltende Engel, Überreste eines Marmoraltars, sind geradezu roh; nicht viel besser sind die o beiden Reliefs an der Kanzel im Dome zu Prato (1473), deren wenig glücklicher Aufbau gleichfalls von Mino herrührt (s. S. 479 b). Sie zeigen aufs deutlichste, daß ihm für die monumentale Plastik die Begabung fehlte.

Außerhalb ſeiner Heimat entwickelte Mino namentlich in Rom eine umfangreiche Tätigkeit. Die großen Aufgaben, die ihm hier geſtellt wurden, führte er regelmäßig mit andern Künſtlern zuſammen aus, was für die Geſamtwirkung meiſt nicht vorteilhaft und auf Minos Eigenart nicht ohne dauernden Einfluß war. Schon 1454, dann 1463 und 1464 für die Benediktionskanzel Pius' II. an S. Peter und am Tabernakel Estoutevilles in S. M. Maggiore tätig, wurde er nach 1471 von Kardinal Marco Barbo mit der Anfertigung des Grabmals ſeines Onkels, Papſt Paul II., beauftragt und von 1475—80 von Nepoten Papſt Sixtus' IV. beſchäftigt. Schon Paul II. hatte den Künſtler begünſtigt: das Marmorrelief mit dem Gekreuzigten zwiſchen Johannes und Maria von einem Altare in der Peterskirche, jetzt in S. Balbina, ließ er ſchon als Kardinal ausführen; es iſt alſo ſchon vor 1464, vielleicht bei Minos erſtem römiſchen Aufenthalte entſtanden, wofür die feinere naturaliſtiſche Auffaſſung und ſelbſt eine gewiſſe Größe der Kompoſition ſprechen. Für Paul II. arbeitete Mino, außer ſeiner Büſte im Pal. Venezia, auch das wenig bedeutende Tabernakel in S. Marco (nach 1464, oder erſt 1468—69), mit dem jetzt die Reliefs eines Altars verbunden ſind, an dem die Lünette mit Gott-Vater und das Relief zur Rechten Minos Hand verraten. Die Überreſte des Paulsmonuments, das Mino, wie jenes Tabernakel, mit *Dalmata* zuſammen arbeitete, befinden ſich jetzt zerſtreut in den vatikan. Grotten. Von Mino rührt das Fragment des Sündenfalls her, ſowie die Statuen der Ev. Lucas und Johannes, ein Engel von der Attika, drei der ſechs Engel in Relief, die Dalmatas Mandorla in der Attika ſtützen, ein Lünettenrelief des Jüngſten Gerichts, ſtillos und faſt roh; am günſtigſten und echt im Charakter Minos ſind zwei Tugenden in Relief. Ein ſpäteres Relief des Jüngſten Gerichts über dem Grabmale des Biſchofs Jacopo Piccolomini († 1479) im Kloſterhofe von S. Agoſtino iſt wenigſtens lebendig gedacht.

Intereſſanter wegen ſeiner Dekoration iſt das größere Tabernakel in S. M. in Traſtevere (ſ. S. 204 d), während die Relieftafeln ſeines koloſſalen Ciboriums in S. M. Maggiore (1463, ein Madonnenrelief und zwei Apoſtel ebendorther beim Grafen Stroganoff) wieder recht manieriert und kleinlich ſind. Für dieſelbe Kirche arbeitete Mino auch die Reliefs mit Darſtellungen aus dem Leben des h. Hieronymus, jetzt im Muſeo Artiſtico-Induſtriale. Am Portalgiebel von S. Giacomo degli Spagnuoli iſt der Engel rechts eine bez. Arbeit Minos von 1464 (den linken ſ. S. 499 h). — Von den in den Grotte Vaticane aufbewahrten Überreſten der (von *Giac. da Pietraſanta* entworfenen) Kanzel Pius' II. (ſpäter für das Konfeſſionstabernakel Sixtus' IV. in S. Peter verwandt) laſſen ſich vier Apoſtel deutlich als Minos Arbeiten erkennen

(1463). — Minos tüchtigſtes Monument in Rom iſt das Grabmal
a des Kard. Forteguerri in S. Cecilia († 1473, neuerdings wieder
zuſammengeſtellt); ſowohl die Grabfigur auf dem reizvoll erfundenen
Sarkophage wie das Relief der Madonna ſind vorzüglich. Auch
b ein kleines Madonnenrelief in der Sakriſtei entſpricht der Manier
und Arbeit Minos. — Wie hier mit einem unbekannten römiſchen
Bildhauer, ſo arbeitete Mino mit *Andrea Bregno* (ſ. S. 501 l) zu-
c ſammen das Grabmal des Pietro Riario († 1474, err. 1477)
in Ss. Apoſtoli, deſſen Entwurf wohl letzterem gebührt; von Minos
Hand die Niſchenfiguren der Pfeiler und das Madonnenrelief. Auch
d an dem von Bregno entworfenen Grabmale des Criſt. della Ro-
vere († 1477) in S. M. del Popolo iſt das Madonnenrelief von
e Minos Hand; ebenſo das am Grabmale Ferrici († 1478) im Hofe
der Minerva befindliche. — Eine anſpruchsloſe, ganz eigene und
in der Dekoration ſehr reizvolle Arbeit, nach dem Vorbilde des
Sarkophags vom Grabmale Marzuppini, iſt das Grabmal des
f jungen Cecco Tornabuoni († 1480) in der Minerva.

Von einem dem Mino und A. Roſſellino verwandten, regelmäßig
ſtark karikierenden unbekannten Künſtler (jetzt als *Meiſter der
g Marmormadonnen* bezeichnet) ſeien hier ein großes Steinrelief der
h Madonna im Muſeo Nazionale zu Florenz, ſowie Marmor-
i reliefs in S. Stefano al ponte, in der Kirche des Eremo Sacro
k zu Camaldoli (Caſentino), am Äußern von Pal. Paganini in
l Colle di Valdelſa und im Pal. del Comune zu Piſtoja; ferner
m drei ähnliche Reliefs in der Akademie (1) und im Palaſte (2) zu
n Urbino angeführt. — Der mittelmäßig begabte *Domenico Roſſetti*
aus Rovezzano (1439—97) ſchwankt unſelbſtändig zwiſchen Ein-
flüſſen Deſiderios und Minos: auf den erſteren weiſt der Tauf-
o ſtein in der Collegiata zu S. M. a Monte (bei Empoli), eine
etwas timide, aber nicht ungraziöſe Jugendarbeit (1468); der letztere
macht ſich vorwiegend in ſeinem Hauptwerke, der Ancona im
p Dome zu Foſſombrone (1480) mit reichem figürlichen Schmucke
geltend. Sonſt iſt dort nur noch die Madonna zwiſchen den hh.
q Franziskus und Bernardinus in der Portallünette von S. Fran-
cesco erhalten. Ein Frühwerk iſt auch der kleine Sakraments-
r behälter in S. Trinita zu Scarperia. (Über Roſſellis Arbeiten
in Urbino und Peſaro ſ. S. 131 g und 214 h.)

Luccas hervorragendſter Künſtler, *Matteo Civitali* (1436—1501),
iſt der einzige Meiſter Toskanas, der außerhalb Florenz völlig in
der Richtung der gleichzeitigen Florentiner arbeitete, in deren
Schule er ohne Zweifel großgezogen wurde. An Originalität und
friſcher Auffaſſung keinem darunter gleich, übertrifft er Meiſter
wie Mino in den meiſten Fällen durch ſorgſameres Naturſtudium,

fleißige Durchbildung und delikate Behandlung des Marmors; ja fein ausgefprochener Schönheitsfinn rückt einige feiner Schöpfungen in die Reihe wenn auch nicht der bedeutendften, fo doch der anmutigften Werke der Renaiffance. Dies gilt befonders von dem Relief mit der Geftalt des Glaubens im Mufeo Nazionale zu Florenz, von fchönen Formen und von inniger Empfindung; ähnlich die edle Chriftusbüfte in Hochrelief ebenda (der Marmor von köftlichem Ton). Den höchften Ausdruck jugendlicher Schönheit und inbrünftiger Andacht zeigen aber die beiden knieenden Engel (1473—76) neben dem Tabernakel der Sakramentskapelle im Dome zu Lucca, der klaffifchen Stätte für Matteos Wirkfamkeit. Unter den figürlichen Bildwerken Matteos ift die Einzelfigur des h. Sebaftian am Tempietto (1482—84) nur eine mäßige Leiftung. Das Medaillonporträt Pietros d'Avenza († 1457) außen an der Faffade. Das Grabmal des Pietro a Noceto († 1467), Sekretärs des Papftes Nicolaus V., nach dem Vorbilde der Grabmäler in S. Croce aufgebaut, ift im einzelnen etwas nüchtern und fteht dem kleinen Denkmale des Domenico Bertini (1479) entfchieden nach, deffen Auffaffung als einfache, mit einem Halbrund abfchließende Gedenktafel ebenfo gefchmackvoll wie eigenartig ift; die Büfte in der Nifche individuell. — Der umfangreiche Regulus-Altar (1484) vereinigt Grabmal und Altar, jedoch weniger glücklich, als wir es bei B. da Majano fehen. Der Aufbau ift zu fchwer und überfüllt; weder die fchöne Dekoration noch die fleißig durchgeführten Einzelfiguren (in Lebensgröße) kommen zur richtigen Geltung. Die liegende Grabfigur des Heiligen, darüber die thronende Madonna und unten in Nifchen drei männliche Heilige find keineswegs bedeutend in der Auffaffung, aber in ihrer einfachen Natürlichkeit, gefchmackvollen Drapierung und fleißigen Durchbildung wirken fie ähnlich wie etwa die Geftalten Ghirlandajos oder Peruginos.

a b c d e f g h

An kleineren Arbeiten befitzt Lucca von Civitali in S. Trinita ein Madonnenrelief, die Mad. della Toffe (1480); in S. Romano (hinter dem Hochaltare) das Grabmal des h. Romanus von 1490: die liegende Grabfigur, von weichen Formen und fchönem Kopf, ein Ecce homo im Halbrund darüber; an Wahrheit der Empfindung eines der beften Werke des Meifters, Bemalung und Vergoldung trefflich erhalten. In der Pinacoteca verfchiedene Arbeiten aus aufgehobenen Kirchen: ein Altar mit dem Marmorrelief der Verkündigung, eine Chriftusbüfte und die liegende Grabfigur des San Silao.

i k l

1491—92 folgte Matteo einem Rufe nach Genua, um dort die Johanneskapelle im Dome auszufchmücken. Sechs von den Statuen diefer Kapelle: Adam, Eva, Jefaias, Elifabeth, Habakuk und Zacharias (voll. 1496), und die zwei großen Lünettenreliefs

m n

sind von seiner Hand (letztere werden auch für *Pace Gagini* in Anspruch genommen). Neben Sansovino erscheint der Künstler entschieden zu seinem Vorteile; seine Figuren sind ebenso fein und anmutig in der Bewegung und Formenbehandlung, wie reich und schlicht in der Charakteristik.

Von Matteos Verwandtem, *Vincenzo Civitali*, u. a. die lebens- a große Marmorstatue des h. Petrus im l. Schiffe von S. Frediano zu Lucca (1506), von seinem Neffen *Masseo* das große Holzrelief Mariä Tod und Krönung ebendort (r. Querschiff); trockener und nüchterner als Matteos Arbeiten. Ein zweites Holzrelief gleichen b Gegenstandes und Stils von ihm in der Pinakothek.

In Civitali und Andrea della Robbia hat die florentinisch-toskanische Frührenaissance ihre letzten Vertreter; bei einer Gruppe nur wenig jüngerer Bildhauer, *Ferrucci*, *Rovezzano* u. a., klingt allerdings in der spielenden Behandlung und Verwendung der Ornamentik die ältere Zeit noch aus, jedoch bei anderen Eigentümlichkeiten, die sie bereits in die Hochrenaissance verweisen.

+++

Die Tätigkeit der florentiner Bildnerschule des Quattrocento umfaßt ganz Toskana und greift sogar darüber hinaus in alle Teile Italiens. Lokale Künstler schaffen daneben in mehr oder weniger starker Abhängigkeit an einzelnen Orten zuweilen recht tüchtige Werke, besonders dekorativer Natur; eine selbständige Schule hat jedoch in Toskana allein Siena aufzuweisen. Der gleichzeitigen Malerei weit überlegen, zeigt sie eine durch ein volles Jahrhundert der florentiner Plastik parallel laufende Entwickelung, die in ihrem ersten bahnbrechenden Meister, in *Jacopo di Pietro della Quercia* (geb. 1374, † 1438), sogar einen der bedeutendsten Künstler Italiens aufzuweisen hat. Überblicken wir die gesamte Tätigkeit dieses Meisters und berücksichtigen wir die häufig noch halb gotisch geschwungenen Linien und den unruhigen Faltenwurf seiner Gewänder, sowie seine schwere und unklare, vielfach noch geradezu gotische Ornamentik, so gewinnen wir daraus nicht das Bild eines Künstlers des freien Renaissancestils, wie etwa Donatello, sondern eines Meisters des Übergangs, den Niccolò d'Arezzo und Nanni di Banco in Florenz entsprechend, wenn auch Quercia ihnen an Talent weit überlegen ist. Während aber bei jenen Künstlern der Fortschritt sich in der tüchtigen Durchbildung der Formen kund gibt, denen es nur noch an voller Beseelung fehlt, finden wir bei Quercia gerade das Umgekehrte: bei geringer Betonung, ja Vernachlässigung des Details und der Verhältnisse weiß er seine Gestalten in packender Weise zu beleben und seine Kompositionen mit fast stürmischer Bewegung zu erfüllen,

ein Zug, der in Giov. Piſano zuerſt hervortritt und ſchließlich in
Michelangelo zur bewußten, vollendet künſtleriſchen Form gelangt.
Quercia kennt kein ſeeliſches Leben, das, mehr oder weniger vom
Körper getrennt, weſentlich nur im Ausdrucke des Geſichts zur
Geltung käme; der Geiſt ſeiner dämoniſchen Geſtalten betätigt ſich
mehr im Körper, in der Bewegung, in der Tat. Daher gelingt
ihm die Darſtellung ruhig ſinnender Einzelgeſtalten nur unvoll-
kommen; ſeine wahre Größe zeigt ſich erſt in ſeinen ſtilvollen
Reliefkompoſitionen.

Von ſeiner früheſten Tätigkeit iſt nichts auf uns gekommen,
weder die in Werg und Gips improviſierte Reiterſtatue des Gian
Tedesco († 1394), noch ſeine Konkurrenzarbeit für die Tür des
Battiſtero in Florenz (1401). Den früheſten unter den erhaltenen
Arbeiten des Künſtlers begegnen wir in Lucca. Hier iſt von
ſeiner Hand das Grabmal der Ilaria del Caretto, Gattin des a
Tyrannen Paolo Guinigi, im Dome (1406). Auf einem noch
gotiſch profilierten Unterſatze liegt die jugendliche Tote, eine
Geſtalt von großer Schönheit in Ausdruck, Anordnung und Ge-
wandung; ringsum Reliefs mit nackten Kindern, die Gewinde von
Blumen und Früchten tragen, liebliche, aber in der Bewegung und
Anatomie noch wenig durchgebildete Geſtalten mit Anſchluß an
die Antike. Auch das Weihwaſſerbecken (im Querſchiffe r., das b
links ſpäter von anderer Hand dazugearbeitet), die zwei Grab- c
ſteine des Federigo Trenta und ſeiner Gemahlin in S. Frediano
(1416) und namentlich der Marmoraltar der Familie Trenta d
ebendort (1413) laſſen ſtark gotiſche Reminiszenzen erkennen (das
Dekorative unter Beihilfe von *Franc. da Imola*). Die Reliefs der
Predella dieſes Altars mit den Martyrien, die 1422 hinzugefügt
wurden, werden in klarer Kompoſition und dramatiſchem Leben
kaum von Donatello übertroffen und haben ſchon Quercias wuchtige
Geſtalten und bewegte Stellungen.

Im J. 1409 hatte er den Auftrag auf den Marmorbrunnen für
die Piazza del Campo in Siena, die Fonte Gaia erhalten, den er e
aber erſt 1419 vollendete, da ſeine Tätigkeit in eigentümlicher
Weiſe zwiſchen ſeiner Vaterſtadt und Lucca und Bologna geteilt
war. An Ort und Stelle befindet ſich ſtatt deſſen jetzt nur eine
moderne Kopie der marmornen Brunneneinfaſſung; die verwitterten
Überreſte des Originals ſind ſeit 1904 in der Loggia des Pal. f
Pubblico aufgeſtellt: zwei Statuen der ſogen. Acca Laurentia mit
den kleinen Romulus und Remus, vier Reliefſiguren der Kardinal-
tugenden, ein Madonnenrelief, zwei kleinere ſtehende geflügelte
Geſtalten und zwei Flachreliefs mit der Schöpfung Adams und der
Austreibung aus dem Paradieſe; ſämtlich ſchon von der vollen
Eigenart des Meiſters und ſehr bedeutend. — Seine zweite Arbeit in

a Siena iſt der große Taufbrunnen in S. Giovanni, der nach ſeinem
Entwurfe (ſeit 1427) aufgebaut wurde (voll. 1430); *Pietro del Minella,*
Nanni da Lucano (aus Lucca) und *Pagno di Lapo Portigiani* führten
das Architektoniſche aus, Quercia das Figürliche. Von ſeiner Hand:
die vier Reliefgeſtalten von Propheten, die Statuette des Johannes
und das herrliche Bronzerelief der Ausweiſung des Zacharias aus
dem Tempel (in Auftrag gegeben 1417, gegoſſen erſt 1430).

Nach der gleichen Richtung lernen wir Quercia am günſtigſten
in Bologna kennen, wo er ſeit 1425 am Schmucke des Haupt-
b portals von S. Petronio tätig war, und wo ſämtliche Reliefs an
den Schrägen und am Architrav wie zwei der Freifiguren in der
Lünette ſeine Arbeit ſind. Hier kommt ſeine reiche ſchöpferiſche
Phantaſie wie die Kraft und Lebendigkeit ſeiner Schilderung gleich-
mäßig zur Geltung; hier ſchafft er im kleinen die größten Kom-
poſitionen: ſtürmiſch wie Donatello, klar wie Ghiberti. Außen an
den Pilaſtern je fünf Geſchichten der Geneſis, am Architrav fünf
Darſtellungen aus der Kindheit Chriſti; an den Schrägen im gleichen
maleriſchen Flachrelief die Propheten in kleinen Halbfiguren. Die
liebliche Madonna und der h. Petronius in der Lünette ſind groß
gehaltene Geſtalten (der h. Ambroſius von Quercia wohl begonnen,
von *Dom. Aimo* vollendet; die Propheten im Bogen gleichfalls ſpäter).

c Ein charakteriſtiſches Werk ſeiner letzten Zeit iſt das Grabmal
des Ant. Galeazzo Bentivogli in S. Giacomo Maggiore (ur-
ſprünglich für ein Mitglied der Familie Varj), nach dem Vorbilde
der gotiſchen Profeſſorengrabmäler Bolognas auf Kragſteinen an
der Wand angebracht; unter dem Toten (mit häßlichen, ſehr indi-
viduellen Zügen) das Relief einer Vorleſung voll reichſter Charak-
teriſtik; ringsum Statuetten von ungleichem Werte, meiſt Werkſtatt-
d arbeiten. — Im Muſeo Civico zwei zuſammengehörige Reliefs mit
der thronenden Maria (darüber im Spitzbogen drei ſich umarmende
Engel) und dem h. Michael (darüber eine Sibylle), ſowie eine kleine Pre-
della mit lebendig erzählter Geburtsſzene. Die jüngſt entdeckte Mar-
e morſtatuette des h. Maurelius (?) im Dome zu Ferrara (Sala dei Cano-
nici) trägt ganz den Charakter der Bologneſer Arbeiten des Meiſters.

Von einem namenloſen Nachfolger Quercias (oder von ihm ſelbſt?)
ſind die tüchtigen Holzſtatuen der Madonna und vier Heiliger im
f Chore von S. Martino zu Siena; von einem zweiten, weichlichern
g Nachfolger die der Madonna in der Chieſa della Pantera
ebenda, letztere modern bemalt. Ein dritter ſchuf die Holzmadonna
h im Chore von S. Agoſtino, ein vierter das Marmorgrabmal Pio
i in S. Franceſco zu Carpi. Den Einfluß Quercias zeigt auch
k die Verkündigungsgruppe vom Jahre 1420 in der Collegiata
von S. Gimignano (innere Faſſadenwand), bemalt — laut In-
ſchrift — von dem Maler *Martino di Bartolomeo Bolgarini,* der

vielleicht auch ihr Bildner war. Beſonders edel iſt endlich die ſitzende
Figur einer Sibylle Quercieſken Charakters, jetzt im Bargello. a

Neben Quercia, wenn auch ſehr hinter ihm zurückſtehend und
von ihm abhängig, tritt gleichzeitig in Siena wenigſtens eine
Künſtlerfamilie mit noch einiger Originalität hervor: *Turino di Sano*
und ſeine Söhne, *Barna, Lorenzo* und *Giovanni di Turino*, letzterer
(† um 1454) die eigentlich künſtleriſche Kraft. Die bedeutendſte
gemeinſame Arbeit ſind die beiden Bronzereliefs am Tauf- b
brunnen von S. Giovanni: Geburt und Predigt des Johannes
(1417—27); individuell in den Geſtalten, klar in der Kompoſition
und teilweiſe recht lebensvoll. Von Giovanni allein rühren drei
von den Bronzeſtatuetten der Tugenden her, die zwiſchen den c
Reliefs angebracht ſind, nämlich Caritas, Gerechtigkeit und Weis-
heit, ganz unter Quercias Einfluß geſchaffen; ebenſo das Ma- d
donnenrelief am Sportello und zwei der Puttenengel am Ge- e
ſimſe (die beiden andern ſind von *Donatello*). Eine gemeinſame
Arbeit (1429) iſt die bronzene Wölfin vor dem Pal. Pubblico, f
als Wappentier behandelt. Von Giovannis Hand das zierliche kleine
Weihwaſſerbecken in der Kapelle des Pal. Pubblico, ſowie g
ein einfacheres in der Sakriſtei des Doms. Die fünf kleinen h
Marmorreliefs im rechten Querſchiffe (1425, der h. Lukas von i
Giov. Francesco da Imola beg.) enhalten Darſtellungen der Evan-
geliſten und des h. Paulus, zum Teil von größerer Auffaſſung und
energiſcherer Bewegung. — (Die Kaſſette in der Oſſervanza k
nicht von ihm, ſondern von *Francesco d' Antonio* [1460], der auch
1466 die Kaſſette für die Johanniskapelle im Dome arbeitete.) l
— Ein anderer von Quercia beeinflußter Zeitgenoſſe, *Goro di
Neroccio* (geb. 1387, 1439 noch tätig, † 1456 [?]), arbeitete die tüchtige
Statuette der Stärke am Taufbrunnen. Nach der Stilähnlichkeit m
mit ihr wären ihm am eheſten die beiden Holzſtatuetten der Ver-
kündigung in der Chieſa del Santuccio zuzuſchreiben. n

Quercias künſtleriſche Richtung hätte, um einen fruchtbaren
Boden zur Nachfolge zu finden, eine Kunſttätigkeit im großen er-
fordert, wie ſie Siena bei ſeinen zerrütteten politiſchen und finan-
ziellen Verhältniſſen damals nicht mehr bieten konnte. Die dadurch
veranlaßte Wirkſamkeit im kleinen, die damit verbundene Zer-
ſplitterung der Tätigkeit eines und desſelben Künſtlers in allen
Kunſtfächern, ſowie die Abgeſchloſſenheit Sienas erklären den
Mangel einer großen, vielſeitigen und originellen Richtung der
ſieneſiſchen Skulptur der folgenden Zeit. Ohne die Größe und die
Phantaſie Quercias zu beſitzen, haben mehrere ſeiner Nachfolger
doch ein ernſtes naturaliſtiſches Streben und naive liebenswürdige
Auffaſſung, womit ſie ein fleißigeres Naturſtudium und ſorgfältigere,
vielfach aber kleinliche Durchbildung des Details verbinden.

Der tüchtigſte und rührigſte Künſtler dieſer jüngeren Generation
iſt *Antonio Federighi* (bereits 1444 tätig, † 1490). Als Dekorator
wurde er ſchon oben S. 198 h u. ff. gewürdigt. Seine freie Plaſtik
zeichnet ſich durch lebensfriſche Fülle und Kraft aus; dabei beſitzt
er eine gewiſſe Breite in der Durchführung wie in der Auffaſſung,
die ſeinen Zeitgenoſſen in dieſem Grade fehlt. Aus der Zeit ſeiner
Bauleitung am Dome zu Orvieto (1451—56) rührt die ſchlanke
a jugendliche Sibylle her (erſter Pfeiler der linken Außenſeite), von
edler Haltung und eigentümlich weicher Behandlung des Nackten.
b Trefflich in ihrer Art ſind ſodann die drei Statuen an der Loggia
de' Nobili zu Siena: S. Anſano, S. Savino und S. Vittore (1456
bis 1463), friſche, keck dreinſchauende Geſtalten von energiſcher
Haltung, in voller Gewandung. Aus ſeiner Werkſtatt iſt der Tauf-
c ſtein (S. 198 n) im Dome (nach 1482) mit Reliefs aus der Schöpfungs-
d geſchichte von plumpen Formen. Auch die graffitierte Grabplatte
des Biſchofs Carlo Bartoli († 1444, nach *Pietro del Minellas* Ent-
wurf) ebenda iſt ohne Originalität und ohne die Friſche ſeiner
Einzelfiguren. Kräftig, aber derb und zu ſteif ſind die Relief-
e figuren römiſcher Helden an der Marmorbank in der Loggia
f (rechts vom Eintretenden, 1464). Auch der Moſes von der Fonte
degli Ebrei, jetzt im Muſeum der Domopera, iſt von Federighi,
nicht von Quercia, dem er früher zugeſchrieben wurde. Ein nackter
g Bacchus im Pal. d' Elci entſpricht in Auffaſſung und Mache durch-
aus dem Ideale, das Federighi in ſeinen Nachbildungen der Antike
h verfolgte. Die leider ſehr abgetretene Grabplatte des Ant.
Bettini, Biſchofs von Foligno († 1480) in S. Girolamo ſcheint gleich-
falls ihm anzugehören. Ebenſo die des Nicc. Piccolomini, Erz-
i biſchofs von Benevent († 1467) in der Krypta der Oſſervanza,
nach dem Vorbilde von Donatellos Peccigrab geſchaffen. Dagegen
k iſt die Tonſtatue des h. Galganus in S. Criſtoforo und ein
l Marmorrelief der ſäugenden Madonna im Veſtibül des Kloſters
S. Francesco höchſtens Schulgut (eine reduzierte Wiederholung
m über der Türe eines Albergo am Beginne der Via de' Roſſi). Ebenſo
n gehört in S. Giovannino della Staffa die bemalte Tonſtatue
des Täufers einem von Cozzarelli beeinflußten Federighiſchüler. Ein
anderer ihm verwandter Sieneſe fertigte 1447 den großen Auffatz des
o Taufbrunnens mit den Propheten im Dome zu Maſſa Maritima.

p Die Bank links in der Loggia de' Nobili mit den Kardinal-
tugenden iſt von dem Gehilfen Donatellos in Padua, *Urbano da
Cortona* (1426[?]—1504), der ſich hier ſowie in den Reliefs aus dem
q Marienleben im Dome, einer Verkündigung und eines Engels
r (Halbfigur) im Muſeo dell' Opera, der h. Katharina mit zwei
s Engeln über dem Eingange zu ihrem Oratorium (1465—74), in
t dem Grabmale Criſtoforo Felici in S. Francesco (voll. 1486,

voll unverdauter Donatelloreminiszenzen!), in einem Madonnenrelief auf sechseckiger Platte im Pal. Saracini und einem Sakramentshäuschen im Monastero di S. Eugenio als nüchternen Steinmetz bekundet. Auch das Grabmal des Bischofs Baglione († 1451) im Dome zu Perugia in deutlichem Anschlusse an Donatellos Cosciagrab geschaffen, gehört ihm an. Ebendort, im Museo dell' Università, vier Reliefs Nr. 64, 65, 78 u. 79 (Bruchstücke von Grabmälern), und im Chiostro des Doms gleichfalls zwei Reliefs Nr. 23 u. 134 (Cherubim und Engel). a b c d e

Die jüngere Richtung der sienesischen Renaissancebildnerei, die höchste Sauberkeit der Ausführung mit größter Innigkeit des Ausdrucks zu verbinden strebt, hat in *Lorenzo Vecchietta* (ca. 1412—80) ihren Hauptvertreter. Der Gegensatz seiner Kunstweise gegen Quercias Richtung macht sich erst in den letzten Jahrzehnten des Quattrocento allgemein geltend. Ließ Quercia ein eingehendes Naturstudium, ein genaues Durcharbeiten der Details, einen zarten, gemütvollen Ausdruck vermissen, so ist es gerade diese Seite, die bei Vecchietta im Anschlusse an die alten Traditionen der sienesischen Kunst vor allem hervortritt. Freilich wird er dabei, namentlich wenn das Motiv dramatisch oder monumental ist, leicht schwächlich oder karikiert. Seine Anlage befähigte ihn besonders zur Bronzearbeit; in Bronze ist daher auch die Mehrzahl seiner Werke ausgeführt. Das hervorragendste darunter ist das Bronzeciborium auf dem Hochaltare im Dome (s. S. 198 f), 1467—72 für das Spital gearbeitet, dem er 1466 die Bronzestatue Christi zum Geschenk machte. Diese Statue wie die Christusfigur auf dem Tabernakel sind Meisterwerke in der naturalistischen Durchbildung der Details, deren übertriebene Betonung die Figuren jedoch kleinlich erscheinen läßt. Ebenso fühlbar ist dieser Mangel an energischer Haltung bei den beiden Marmorstatuen des Paulus (1458) und Petrus (1460) an der Loggia de' Nobili, wo Federighis kräftige Gestalten in gefährlicher Nachbarschaft stehen. Tüchtiger ist das Marmorrelief mit dem Evang. Johannes am Eingange der Libreria des Doms, sehr ausdrucksvoll die Holzstatuen der Madonna und des Ev. Johannes zu Seiten eines (späteren) Crucifixus in S. Pietro a Ovile (Altar l. vom Hochaltare, Jugendarbeit). Die bronzene Grabfigur des Mariano Soccino im Museo Nazionale zu Florenz zeigt ein treues, aber wenig bedeutendes Studium nach der Leiche, wobei der Künstler jedoch jede abschreckende Wirkung zu vermeiden wußte. Im Dome zu Narni die bemalte hölzerne Kolossalstatue des h. Antonius (bez. und dat. 1475), eine zweite bez. Holzstatue des h. Bernardin ebenda in S. Bernardino. Andre Holzstatuen des Meisters sind: die Figuren des h. Antonius Abbas in dem Oratorium der Misericordia und in S. Antonio zu Siena; f g h i k l m n o

o die vergoldete Täuferstatue in der Prepositura zu Fojano, unter offenbarem Einflusse von Donatellos Johannes im Baptisterium
a des sieneser Doms geschaffen; endlich ein h. Paulus bei Mr. Horne in Florenz (aus Castel Fiorentino).

Vecchiettas Schüler *Neroccio di Bartolommeo Landi* (1447—1500)
b ist in der (unvollendet gebliebenen) Marmorstatue der h. Katharina in der Johanneskapelle des Doms (1487), einer kräftigen, vollen Gestalt von freier Haltung und lebensvollem Ausdrucke, mehr Federighi
c als seinem Lehrer verwandt. Die Holzstatue derselben Heiligen im untern Oratorium von S. Caterina (1465) hat dagegen mehr porträtartige, leidende Züge und schlankere, unter den reichen Gewandmotiven etwas verschwimmende Formen. 1485 arbeitete Neroccio das
d Grabmal des Tommaso Piccolomini im Dome, mit der tüchtigen Figur des Verstorbenen. Seiner Eigenart am nächsten steht die Holz-
e statue des h. Nicolaus von Bari in S. Niccolò in Sasso (der Kirche der Regie Scuole, Via del Poggio), mit der tadellos erhaltenen, sehr wirksamen und stilvollen alten Bemalung, — in ihrer lebenswahren, ungezwungenen Majestät wohl die schönste Einzelstatue der
f sienesischen Plastik. Die Marmorbüste der h. Katharina in Casa Palmieri-Nuti ist auch sein Werk (wie der Vergleich mit seinen Madonnenbildern zweifellos dartut).

Das Gegenstück zu Neroccios h. Katharina in der Johannes-
g kapelle des Doms, der h. Ansanus, einen Krüppel heilend (voll. vor 1487), rührt von der Hand des Erbauers dieses reizenden Raumes, des Vecchiettaschülers *Giovanni di Stefano Sassetta* (1444 bis vor 1506), her. Es ist ein Werk, das durch jugendliche Frische, feinen Naturalismus und edle Auffassung gleichmäßig fesselt.
h Auch die leuchterhaltenden Bronzeengel zunächst dem Tabernakel Vecchiettas im Dome (seit 1489) zeigen in den schlanken Gestalten mit ihrem reichen Lockenhaare und ihren reizenden Köpfen wie in ihrer äußerst sauberen Durchführung nichts mehr von Quercias Einfluß. Ferner gehören dem Meister die beiden Ver-
i kündigungsstatuen (Holz, vergoldet) am Altare von S. Niccolò in Sasso, die Madonnenreliefs in Marmor über der Haupttür (1489) und
k im Oberstocke von Fonte Giusta, sowie das geringere bei C. Turchi
l in Buonconvento; vielleicht auch die Reliefs am Friese der Innen-
m seite des Domportals zu Siena. — Giovanni nahe steht der unbe-
n kannte Meister eines Madonnenreliefs im Pal. Saracini zu Siena, das in vielen Wiederholungen vorkommt (Ateneo zu Pesaro, Louvre, Bardini u. a. m.). Über Sassettas dekorative Arbeiten s. S. 199 d—g.

Ihre bedeutendsten Nachfolger fand jedoch die Richtung des Vecchietta in zwei jüngeren, namentlich als Architekten berühmten Künstlern: in *Francesco (Cecco) di Giorgio* und dessen Schüler *Giacomo Cozzarelli,* deren zarte und graziöse Figuren mit ihrem

ſchwärmeriſchen, ſtummen Ausdrucke den Geſtalten auf den Bildern
eines Fungai, Pacchierotto und Pacchia nah verwandt erſcheinen.
Francesco di Giorgios (1429—1502) beſte Arbeiten ſind die beiden
großen Bronzeengel ſeitwärts von Vecchiettas Tabernakel im a
Dome (1497), ſowie die zwei Halbfiguren von leuchtertragenden
Engeln an den Pfeilern neben dem Altare. In der Haltung gra- b
ziös und ſchwungvoll, im Ausdrucke träumeriſch und lieblich, zeigen
ſie in der ſcharfen eckigen Behandlung der kleinen Falten und der
Haare, in den ſtark geſchwungenen Linien bereits das Vorbild für
Beccafumis eigentümlichen Barockſtil. — Auch den farbigen figuren-
reichen Terrakottaaltar der Himmelfahrt Mariä in der Capp. c
del Diavolo (Pal. Turco) ſchreibt die Tradition dem Francesco
di Giorgio zu; ſtiliſtiſch ſteht er *Cozzarelli* näher. Von einem an-
geblich durch ihn (nach 1458) ausgeführten Grabmale der Eltern
Papſt Pius' II. ſind bloß die zwei Medaillonporträts in S. Fran- d
cesco (Chor) erhalten. Vielleicht iſt auch die Bronzebüſte Gioviano
Pontanos im Pal. Bianco zu Genua ein Werk unſres Meiſters. e
Giacomo Cozzarelli (1453—1515) folgte der Richtung ſeines
Lehrmeiſters. Von ſeinen Bronzewerken ſind erhalten zwei Sockel f
an den Chorpfeilern im Dome (die Engel darauf und an den g
Pfeilern im Schiffe von *Beccafumi*) und die Fahnenhalter am h
Pal. del Magnifico (voll. 1508). — Mehrere Einzelfiguren in
Holz oder Ton: ein h. Sigismund in der Sakriſtei des Carmine, i
ein h. Nikolaus in S. Agoſtino, die hh. Katharina und Vincentius k
in S. Spirito, eine h. Katharina in S. Girolamo, eine h. Lucia l
und ein h. Nikolaus, beide im Oratorium dieſer Heiligen, ein m
h. Bernardin und eine h. Katharina in S. Bernardino, endlich n
die Tonhalbfigur der h. Katharina über einer Tür von S. Caterina, o
ſie alle zeigen jenen Zug ſchwärmeriſcher Innigkeit, jene weichen
und ſchönen Formen, ohne geziert oder weichlich zu erſcheinen.
In dem reizenden, nach Cozzarellis Zeichnungen ausgeführten Hofe
von S. Caterina zwei kleine Reliefs von gleicher Auffaſſung. — p
Die große Tongruppe der Beweinung Chriſti in der Sakriſtei der
Oſſervanza (1497), deren Umbau er ſeit 1485 leitete, zeigt einen q
Zug herber Größe, der dem Künſtler ſonſt fremd iſt. Zu ihr ge-
hörte vielleicht die empfindungsvolle Figur des trauernd daſitzen-
den Ev. Johannes in der Opera del Duomo. Das kleine Ton- r
modell zu einer völlig ſtilverwandten Pietà bewahrt das Muſeo
Artiſtico-Induſtriale zu Rom. Auch die vierzehn Tondi s
am Gewölbe der Oſſervanza (Chriſtus, S. Franciscus, vier t
Evangeliſten, vier Kirchenväter, vier Heilige des Ordens) gehören
Cozzarelli an: teils erregte, teils ernſte, charaktervolle Halbfiguren,
leider durch Übertünchung entſtellt. Gleichen Charakter zeigt der
Eccehomo (Halbfigur in Ton) im Medaillon des Triumphbogens u

über dem Hochaltare in der Concezione (die Halbfiguren von Biſchöfen in den zwei Medaillons der Gewölbeſcheitel des Langſchiffs ſind Robbiawerke eines Schülers). Ein Spätwerk iſt das einfache
a Grabmal Tondi († 1507) im Atrium des Ospedale della Scala.

Über *Lor. Marrina,* einen Schüler Giov.'s di Stefano, ſ. S. 199 l—r.

❖❖❖

In Rom hatte die Plaſtik um die Wende des Jahrhunderts in den Ausläufern der alten Cosmatenſchule einen Anlauf genommen, der das Beſte hoffen ließ. Eine großartigere Grabfigur wie die
b des Kard. Stefaneschi († 1417) in S. M. in Traſtevere vom *Magiſter Paulus* (bez.) hat Rom überhaupt nicht aufzuweiſen; auch der Aufbau der Grabniſche (falls ſie nicht ſpäter) iſt ſo vornehm in ſeiner Einfachheit, daß das vorgeſchrittene Quattrocento darauf zurückgreift. Ein ganz ähnliches, gleichfalls bezeichnetes Werk iſt
c das Grabmal Caraffa († 1405) im Priorato di Malta und das
d der Brüder Anguillara († 1408) in S. Francesco zu Capranica (bei Viterbo); bei erſterem fehlt die Grabniſche, bei letzterem iſt ſie noch mittelalterlich mit vorhangziehenden Engeln und krönenden Heiligenſtatuen gebildet. Dem Stile dieſer bez. Arbeiten nach gehören ihm ferner die Halbfigur eines Engels mit Schriftrolle vom urſprünglichen Grabe der h. Katharina von Siena († 1380) in
e S. M. ſopra Minerva (Gang aus der Kirche ins Chioſtro), wie auch zwei Vorhangengel von einem unbekannten Grabmale, jetzt
f in S. Peter (Capp. della Pietà, l. Wand). Ihm zugeſchrieben wird mit Unrecht das Grabmal des Kardinals Adam Hartford († 1397)
g in S. Cecilia zu Rom. Dagegen dürfte die Statue Bonifaz' IX. († 1404) von deſſen Grabmale in St. Peter, jetzt in der Sakriſtei
h von S. Paolo fuori, ihm angehören; denn Stefaneschi war ein Günſtling dieſes Papſtes. Verwandte Monumente, wie das des Kard. Ph. d'Alençon († 1397, mit dem Relief des Todes Mariä) in
i S. M. in Traſtevere, des Komturs Caracciolo († 1395) im Priorato
k di Malta von einem *„Mag. Petrus marmorarius"* (altchriſtlicher Sarkophag mit der Statue des Verſtorbenen als Deckel), des Kar-
l dinals Vulcani († 1403) in S. Francesca Romana, des Kardinals
m Fr. Lando († 1427) in S. M. Maggiore, der Kardinäle Fonſecca
n († 1423) und Ardicino della Porta († 1434) in den vatik. Grotten, das letztere noch durchaus gotiſchen Stils, kommen mehrfach vor.
o Auch die Vorhangengel am Altare der Capp. della Pietà in S. Peter
p und an dem von S. Ceſareo (letztere ſpäter) ſtammen wohl von Grabdenkmälern dieſer Übergangsperiode (ſ. oben 496 f; vgl. S. 503 a u. b). Allein friſches Leben vermochten dieſe Künſtler der Plaſtik Roms nicht einzuhauchen; nach einem Zwiſchenraume von mehreren Jahrzehnten, aus dem faſt jedes Zeugnis einer künſtleriſchen Tätigkeit

fehlt, ſind es fremde Bildhauer, denen in Rom wieder größere Arbeiten anvertraut wurden, ſind es insbeſondere, wie wir ſahen, florentiner Künſtler, von denen die beſten Bildwerke des Quattrocento herrühren, wie denn auch von ihnen weſentlich die Anregung zu einer römiſchen Renaiſſanceplaſtik ausgeht. Unter ihrem Einfluſſe und unter dem Zufluſſe zahlreicher Bildhauer und Steinmetzen aus Oberitalien (der Comasken, deren plaſtiſcher Sinn und Wandertrieb in dieſer Zeit noch einmal neu belebt wurde) entwickelt ſich dieſe langſam etwa ſeit der Mitte des 15. Jahrh. und erhält ſich ohne beſonders individuelle Weiterbildung, bis um 1500, wieder von Florenz aus, durch Andrea Sanſovino und Michelangelo eine neue Richtung hervorgerufen wird.

Im Jahre 1432 befand ſich *Donatello* ſelbſt in Rom (vgl. S. 444 b). Der Florentiner *Simone di Giovanni Ghini* (1407 bis nach 1480) fertigte (1433?) die Bronzegrabplatte Papſt Martins V. in der Kirche des Laterans, eine Geſtalt von Individualität und fleißiger Ausführung, aus der allein wir jedoch ein ſcharfes Bild des Künſtlers nicht gewinnen können. — Die Nachricht Vaſaris, Simone habe an den beiden Flügeln der Bronzetüre von St. Peter mitgearbeitet (1433—45), beruht ſehr wahrſcheinlich auf einem Irrtume, denn auf den verſchiedenen Inſchriften nennt ſich nur *Ant. Averulino,* gen. *Filarete* (um 1400 bis um 1469); auch in der Inſchrift der Rückſeite, die Filaretes Gehilfen aufzählt (darunter *Varrone d' Agnolo* aus Florenz und *Pasquino da Montepulciano*), fehlt Simone. Mit den florentiner Bronzetüren hält dieſe Tür in keiner Hinſicht den Vergleich aus. Die kleineren Reliefs, mit Darſtellungen aus der gleichzeitigen Papſtgeſchichte, und namentlich die großen Figuren im Flachrelief (oben Chriſtus und Maria thronend, unten Paulus und Petrus) ſind ungemein leblos und nüchtern, — letztere wohl in abſichtlichem Anſchluſſe an byzantiniſche Vorbilder. Lebendiger und teilweiſe von naiver Erfindung ſind die kleinen Szenen in dem ſchweren Rankenwerke. (Nicht Filaretes Arbeit iſt der Markus über dem Portale von S. Marco, worin ſich der archaiſtiſche Zug noch ſtärker geltend macht.) Urkundlich bezeugt iſt ſeine Arbeit am Grabmale des Kardinals Ant. de Chiaves von Portugal († 1447) in S. Giovanni in Laterano (am Ende des rechten Seitenſchiffs), beim Umbaue Borrominis zerſtört und ſpäter in ſeiner jetzigen Geſtalt zuſammengeflickt. Von dem Werke iſt nur der Sarkophag von Averulino (er mußte nach kaum begonnener Arbeit aus Rom fliehen); die Geſtalt des Toten wie die Statuen von ſieben Tugenden (zwei davon jetzt am Monumente Acquaviva vom Jahre 1574 aufgeſtellt) und der Verkündigung gehören aber nicht (wie ſeither angenommen) *Iſaïa da Piſa*, ſondern einem anonymen Meiſter an, jüngſt als *„Maeſtro delle virtù"* bezeichnet. Die beiden römiſch befangenen

a b c d e

a und nüchternen Darstellungen auf den kleinen Bronzetüren in S. Pietro in Vincoli, die die Ketten des Petrus verschließen, sind erst nach Averulinos Tode entstanden, haben aber auch mit *Caradosso,* dem sie jetzt zugeschrieben werden, nichts zu tun. Dagegen ist ein b Prozessionskreuz im Dome zu Bassano ein bez. und dat. (1449) Werk Averulinos. Ebenso ist ihm die Bronzebüste des Kaisers Joh. Paläo- c logos im Museum der Propaganda Fide zu Rom zuzuschreiben.

Entscheidender war die langjährige und umfassende Tätigkeit *Minos* (zwischen 1454 und 1480, s. S. 485). *Verrocchio* und *Pollaiuolo* kamen zu spät, um in Rom noch eine Wirkung hervorrufen zu können, wenn auch hier und da ein Anklang an die Meister in späteren römischen Arbeiten erkennbar ist[1]). Andere Werke wurden auswärts bestellt, wie z. B. die jetzt *Rizzo,* früher A. Pollaiuolo d zugeschriebene edle Bronzefigur des Kardinals Pietro Foscari († 1485) in S. M. del Popolo (r. Schiff 3. Kap.).

Die plastischen Arbeiten der römischen Schule aus den letzten Jahrzehnten des Quattrocento sind in ihrer großen Menge so einförmig und haben so wenig individuelle Merkmale, daß es schwer ist, selbst mit Hilfe von urkundlich oder durch Künstlerinschriften beglaubigten Werken die Urheber namenloser Arbeiten festzustellen. Ein besonderer Umstand, der bei der Bestimmung ihrer Meister vor allem festgehalten werden muß, ist die Tatsache, daß in Rom zwei und selbst mehr Künstler an einem Denkmale zusammen zu arbeiten pflegten, was sich vielleicht aus dem Wunsche nach rascherer Vollendung der Arbeit erklärt. Diese ausführenden Künstler waren, auch von den bereits genannten florentiner Meistern abgesehen, vorwiegend Fremde; doch bildeten sie infolge ihres langen Aufenthalts in Rom in Wechselwirkung mit den einheimischen Bildhauern einen eigentümlichen Stil aus, den wir als spezifisch römisch zu bezeichnen berechtigt sind. Charakteristisch ist für ihn: Mangel an Größe und Originalität, oberflächlicher Naturalismus, kleinliche und nüchterne Sauberkeit sowohl in der magern Pflanzenornamentik als auch in den zahlreichen kleinen Parallelfalten der Gewandung, womit ein etwas allgemeines Schönheitsgefühl sich verbindet. Befördert und z. T. ausgebildet wurden diese Eigentümlichkeiten unter dem Einflusse der meist sehr mittelmäßigen Überreste der Antike in Rom.

Der früheste dieser „römischen“ Künstler, gleichfalls ein Toskaner von Geburt, ist *Isaïa da Pisa* († nach 1465), der, in seiner Jugend zu Pisa tätig (vgl. S. 465 a), nach Eugens IV. Tode 1447

1) *Verrocchios* Einfluß zeigt sich u. a. in den beiden Putten, die oben auf * dem Bogen der Cap. Caraffa in der Minerva stehen; ähnlich in den wappen- ** haltenden Putten am Grabmale des Ferd. von Córdova in S. M. di Monserrato, *** wie in dem Altare in S. Cosimato (Trastevere, einst in S. M. del Popolo als Grabmal Lorenzo Cibos [† 1503] errichtet, jetzt nur der obere Teil ohne Sarkophag erhalten).

berufen wurde, deſſen Grab in der Peterskirche auszuführen (jetzt in S. Salvatore in Lauro). Das Niſchengrab mit der auffallend plumpen Figur des Toten (einer Arbeit des S. 497 d genannten „*Maeſtro delle virtù*") iſt nur von Intereſſe, weil ſein Typus (ſ. S. 204 n) faſt ein Jahrhundert hindurch feſtgehalten wurde. Von 1455—58 war Iſaïa am Triumphbogen Alfonſos in Neapel beſchäftigt (ſ. S. 207 d). Das zwiſchen 1450 und 1463 verfertigte Grabmal der h. Monica in S. Agoſtino zu Rom iſt bis auf die Grabfigur zerſtört (Sarkophag ſpäter; vier Niſchenfiguren der Kirchenväter in der Vorhalle am l. Kreuzſchiffe haben auch dazu gehört). Mit Paolo Romano zuſammen war Iſaïa 1463 an dem wahrſcheinlich nach dem Entwurfe *Giac.s da Pietraſanta* ausgeführten Andreastabernakel in St. Peter (wovon Reſte in den vatikaniſchen Grotten) tätig.

Unter den Römern von Geburt iſt *Paolo (di Mariano di Tuccio) Taccone,* gen. *Romano* (geb. um 1415, geſt. zw. 1470 u. 73), der bekannteſte. Mit Iſaïa zugleich in Neapel tätig, ſcheint er beſonders für freie Figuren berühmt geweſen zu ſein. Seine Koloſſalſtatuen von Petrus und Paulus (1461—62) im Gange zur Sakriſtei der Peterskirche, eine andere Paulsſtatue auf Ponte S. Angelo (1463—64), ſowie eine Statue des h. Andreas (1463) rechts vor Ponte Molle, in einer (modernen) Ädicula aufgeſtellt, ſind biedere, ernſt gehaltene Geſtalten, aber nüchtern, einförmig in ihrer Gewandung, ohne wahre Lebensfreude. Als durch Inſchrift bezeugte gemeinſame Arbeit *Paolos* und *Minos* iſt der Schmuck des Feldes über dem Portale von S. Giacomo degli Spagnuoli von Intereſſe (der Putto links von Paolo, der rechts von Mino, 1464). Die nachläſſige Statue des h. Jakobus ebenda (Nebenraum l., ehemals am Portalgiebel) iſt, wenn nicht von Paolo ſelbſt, doch aus ſeiner Werkſtatt hervorgegangen. Vom Andreastabernakel ſind als Arbeiten Paolos zwei Lünetten mit dem von je zwei Engeln getragenen Haupte des Apoſtels in den vatik. Grotten erhalten. Urkundlich war von ihm das Grabmal des Kard. Scarampi in S. Lorenzo in Damaſo (1467); an dem jetzigen, laut Inſchrift 1505 aufgerichteten ſtammt die Figur des Toten — vielleicht etwas überarbeitet — von Paolo. Auch die jüngſt aus der Villa Pius' IV. ins Appartamento Borgia übertragene Büſte Pius' II., das frühſte Papſtporträt der Renaiſſance, läßt ſeine Hand vermuten. — Der Altar mit dem Relief des Gekreuzigten zwiſchen Petrus und Paulus von 1463 in S. M. di Monſerrato iſt eine charakteriſtiſche Schularbeit (das Relief mit den Heiligen darunter von einem Nachfolger *Andrea Sanſovinos*). — Monumente aus Paolos Werkſtatt und von Nachfolgern ſind unter dem Mittelgut der römiſchen Grabmäler beſonders zahlreich.

Ein gleichzeitig (um 1470—80) in Rom tätiger Künſtler, *Giovanni Dalmata* (vor 1445 bis nach 1509), aus Traù in Dalmatien gebürtig, iſt aus der Aufſchrift auf der Relieffigur der Hoffnung vom
a Grabmale Pauls II. in den vatik. Grotten beglaubigt. Die charakteriſtiſchen Eigentümlichkeiten dieſer Figur: eine in Rom ſeltene Lebendigkeit der Bewegung, bauſchige Falten des knittrigen Gewandes, weiche Formen, mürriſcher Ausdruck und ein unruhiges hohes Relief, laſſen noch eine nicht unbeträchtliche Zahl von Arbeiten in Rom als Werke Dalmatas erkennen. Zunächſt am Paulsgrabmale (neben *Mino* 1471—73) die Reliefs der Erſchaffung Evas, der Auferſtehung, des von acht Engeln umſchwebten ſegnenden Gott-Vaters, der Apoſtel Markus und Matthäus, das von zwei Engeln gehaltenen ſog. Chrisma des h. Bernardin, ein Engel von der Attika (in der Capp. Pregnantium) und die Grab-
b figur. Wie dieſe, ſo ſind auch die Reſte des Grabmals Eroli († 1479; von ſeiner Hand: Petrus und Paulus, ſegnender Chriſtus, Grabſigur), ſowie einzelne in ihrer Zugehörigkeit nicht nachweisbare Stücke (thronende Madonna mit zwei Engeln, Nr. 61, Halbfigur Gott-Vaters, Nr. 4, und Engelsglorie, Nr. 4, 13, 132, gemeinſam mit *Mino*, uſw.) in den Grotten zerſtreut. Am Grabmale
c Roverella († 1476) in S. Clemente, an dem er mit *Andrea Bregno* zuſammen arbeitete, ſind der Gott-Vater, die thronende Madonna und die Engel Arbeiten des Dalmata; letztere beſonders ſchwerfällig. — Reſte einer gemeinſamen Arbeit mit *Mino* ſind in
d dem Altare der Sakriſtei von S. Marco verarbeitet (Relief mit dem Segen Jakobs, zwei Halbfiguren von Engeln, erſt 1468, ſ. S. 485 c). Fernere Arbeiten Dalmatas: eine Madonna und eine Pietà in
e S. Agoſtino (Vorhalle am l. Kreuzſchiff), das von zwei Putten gehaltene Wappen Pius' II. über einer Tür im Cortile del Mare-
f sciallo des Vatikans (1460), dasjenige Pauls II. am Hauptportale
g von Pal. Venezia (1464), eines der beiden von Putten gehaltenen
h Wappenſchilder Sixtus' IV. am Sockel der Cancellata in der Sixtina (links vom Eingange, das rechts iſt von *Mino*), ſowie ein Teil des Skulpturſchmuckes an ihren Füllungsfeldern, ſodann das
i Wappen Alexanders VI. über der Tür von Saal 3 des Appartamento Borgia (Werkſtattarbeit), endlich die anbetenden Engel-
k chen am Altare der Krypta des Tempietto in S. Pietro in Montorio, ſie alle ſind ihm ſicher zuzuſchreiben. — Auch ſeine Beteiligung
l am Grabmale Tibaldi († 1466) in der Minerva (neben *Andrea Bregno:* Heiliger links) iſt wahrſcheinlich (die Grabfigur, der h. Jakobus [?] rechts und der Chriſtus im Giebel). — In der Umgebung Roms hat Vicovaro an der Portalbekrönung (nach 1464)
m von S. Giacomo reichen figürlichen Schmuck von Dalmata auf-
n zuweiſen. Im Dome zu Ancona iſt das Grabmal des B. Girolamo

Gianelli (err. 1509) eine durch Tradition bezeugte Arbeit Dalmatas, durchaus dem Typus des römischen Nischengrabes nachgebildet. Ein charakteristisches Marmorrelief der Madonna mit Kind (Kniestück) aus Dalmatas später Zeit besitzt die Gräfin Piovene-Sartori in Padua. a

Der eben erwähnte Bildhauer und Goldschmied *Andrea Bregno* (geb. in Osteno am Luganersee 1421, † 1506 zu Rom) ist es, der sowohl durch eigene vielseitige Tätigkeit, als durch zahlreiche Schüler den Charakter der Skulptur Roms in der zweiten Hälfte des Quattrocento wesentlich bestimmt. Der Künstler hat die für die Lombarden charakteristischen, aber durch den Einfluß der Antike und seiner Mitarbeiter in Rom in günstiger Weise gemilderten Eigenschaften: seine Gestalten sind schön, von edler Haltung, reichem Faltenwurfe und sauberer Durchführung; doch fehlt ihm der Sinn für Größe und für architektonischen Aufbau, auch feineres Verständnis der Natur. In dem reichen, doch im Grunde schematisch-nüchternen Altare der Sakristei von S. M. del Popolo (1473 b dat.) tritt er zuerst mit einer Anordnung hervor, die er dann mit geringen Änderungen noch zweimal wiederholt: im Altare Piccolomini im Dome zu Siena (1481—85, die Engel verraten die c Mitarbeit *L. Capponis,* die vier Nischenheiligen werden neuerdings dem *Pasq. da Caravaggio* zugeschrieben) mit dem umschließenden großen Nischenaufbaue (die Engel und Viktorien wohl von *Lor. Marrina* gearbeitet, der übrige Statuenschmuck später durch Michelangelo, Torrigiano u. a. ergänzt), und in dem künstlerisch minderwertigen Altartabernakel der Mad. della Quercia vor Viterbo (1490, d der h. Paulus daran eine Arbeit *Pasquales*). — Bregnos frühste datierte Arbeiten sind ein Madonnenaltar und ein Öltabernakel e (1464) in der Kirche zu Osteno; sie zeigen schon Motive seiner römischen Skulpturen, sind also wahrscheinlich von dort aus gearbeitet. Namentlich drängen sich Analogien mit den beiden Wandtabernakeln in S. M. del Popolo auf (s. S. 204 k). — Des Mei- f sters Hauptttätigkeit war jedoch auf die Anfertigung von Grabmälern gerichtet. Auf diesem Felde, wie überhaupt auf dem Gebiete der dekorativen Skulptur, lernten wir ihn bereits früher (S. 203—205) kennen. Am Grabmale Lebretto († 1465, s. S. 205 b, neuerdings als seine Arbeit bezweifelt) in Araceli sind die beiden g Nischenfiguren der hh. Michael und Franz die schönsten ihrer Art in Rom, während die Statue des Toten noch nicht an ähnliche Werke späteren Datums hinanreicht. An dem Grabmale Alanus († 1474) in S. Prassede (s. S. 205 i) weisen die Ornamente und die Statue h alle seine Vorzüge auf; nur die zwei Tugenden von Schülerhand. Am Grabmale Roverella († 1476) in S. Clemente (S. 500 c) i gehört ihm außer der Komposition und Ornamentik der Sarkophag mit dem Toten und darüber die Reliefgestalten der hh. Petrus

a und Paulus und des knieenden Kardinals — am Riariograbe in SS. Apostoli (err. 1477) die gleichen Teile. Hier verrät das Donatorenrelief in der feinen Behandlung des Marmors den Einfluß seines Mitarbeiters *Mino* (vgl. S. 204 c u. 486 c). — Als Erzeugnis b seiner Werkstatt verdient noch das Grabmal Sclafenato († 1497) im Hofe von S. Agostino angemerkt zu werden.

Ein Landsmann des Andrea, der ihm sehr nahe steht und unter ihm in Rom arbeitete, ist *Luigi Capponi* aus Mailand. Urkundlich c ist von ihm 1485 das Grabmal des Bischofs Brusati in S. Clemente ausgeführt: der Sarkophag mit Figur in flachem Relief über großer Inschriftplatte; auf den zierlichen Pilastern der Einrahmung steht ein Halbbogen, in dessen Lünette früher ein Ge- d mälde sich befand. Aus späterer Zeit stammt ein Altar in S. M. della Consolazione (1496) mit dem Hochrelief des Gekreuzigten e zwischen Maria und Johannes (jetzt im Hospitale, der Rahmen f dazu in der Sakristei), sowie das Madonnenrelief am Portale der Kirche. Nach dem gleichen Charakter sind ihm ein Relief, Johannes mit dem vor ihm knieenden Papst Leo I., im Battistero g des Laterans und die Predella mit Reliefs am Gregorsaltare h in S. Gregorio zuzuschreiben. Ihr Stifter Michele Bonsi hat i wohl bald darauf das große Grabmal von Capponi errichten lassen, an dem die interessanten Büsten von ihm und seinem Bruder Antonio angebracht sind (1498, jetzt im Vorhofe). Auf Grund dieser Arbeiten wird ihm auch das Grabmal des Lor. Colonna zugeschrieben (um 1485), dessen Überreste mit der Büste in der k Vorhalle von SS. Apostoli (s. S. 206 m). Spätere Arbeiten von ihm sind die Reliefstatuen Johannes d. Ev. und Jakobus von einem l Altare Bregnos im Lateran (s. S. 203 p), die eine für ihn ungewöhnliche Beseelung zeigen (1492), und die Lünettenmadonna m an Bregnos Savelligrab in Araceli (1498), mit der am Bonsigrabe völlig übereinstimmend. (Über seine Ölbehälter vgl. S. 204 f u. g.) Charakteristisch sind für ihn, bei der im allgemeinen großen Verwandtschaft mit Andrea Bregno: guter Reliefstil, edle Gewandung mit reichen Parallelfalten, die nur beim Aufstoßen auf der Erde knitterig sind, Anschluß an die Antike sowohl in den etwas schweren Physiognomien mit ihrem reichen Lockenhaar, wie auch in der zierlichen, etwas dürftigen Ornamentation mit leichten Fruchtgehängen, Vasen, Kandelabern und Lampen, sowie Muscheln als Abschluß des Aufbaues.

Unter den zahlreichen namenlosen Denkmälern heben wir wenigstens die Hauptwerke mit ausgeprägter künstlerischer Eigenart hervor. Wir nennen sie nach ihrer ungefähren Entstehungszeit.

Die vier halbnackten Tugenden an dem Grabmale Astorgio n Agnense († 1451) im Hofe der Minerva sind antiken Vorbildern

entlehnt (vielleicht eine Jugendarbeit *Pasquinos da Montepulciano,* da ſie mit den Figuren des ihm zugeſchriebenen Grabmals Pius' II. [S. 503 e] manche Stilanalogien zeigen). — Ein in ſeiner Art in Rom alleinſtehendes Monument iſt das Grabmal des Condottiere Ant. Ridò von Padua († 1457) mit deſſen Reiterrelief in S. Francesca Romana, noch recht unbeholfen (ein ähnliches Relief Rob. Malateſtas († 1482) aus St. Peter jetzt im Louvre); ein zweites, einen Orſini darſtellend, in ſeiner alten Anordnung als Grabmal in der Praetur zu Monterotondo. — Einen tüchtigen Porträtbildhauer aus der Schule des Paolo Romano lernen wir in dem Petrusrelief mit dem knieenden Kardinal Cuſa, in S. Pietro in Vincoli (1465), kennen. An dem etwas ſpäteren Grabmale Coca (1477) in der Minerva, in Aufbau und Dekoration von gleicher Meiſterſchaft wie Bregnos Lebrettograb, iſt die Geſtalt des Toten derjenigen des letztern entſchieden überlegen. — Durch zwei große figurenreiche Reliefs beſonders ausgezeichnet iſt das weitläufige Grabmal Pius' II. († 1464) in S. Andrea della Valle, leider ungünſtig hoch aufgeſtellt, als deſſen Urheber gewöhnlich *Pasquino da Montepulciano* angegeben wird, obwohl die Reliefs mehr dem Charakter der Schule Paolo Romanos entſprechen. Danach wurde 1500 dem *Franc. di Giovanni* und *Baſtiano di Francesco Ferrucci* aus Fieſole das gegenüberliegende Grabmal Pius' III. aufgetragen. — Von den Überreſten des rieſigen Konfeſſionstabernakels Sixtus' IV. in den Grotten laſſen die Apoſtelſtatuen verſchiedene Hände erkennen (*Mino* [ſ. S. 485 o], *Matteo Pollaiuolo, Mag. Paulus Niſii de Urbe*); die großen, lebendig erzählten Reliefs aus der Geſchichte von Petrus und Paulus, von der Hand eines unbekannten Römers (*Nardo Corbellini? Paolo di Niſio?*) ſchließen ſich deutlich an die Reliefs römiſcher Triumphbogen an.

(Randbuchstaben: a Francesca Romana; b Monterotondo; c S. Pietro in Vincoli; d Coca; e S. Andrea della Valle; f Grabmal Pius' III.; g Apoſtelſtatuen; h Reliefs)

Das letzte Viertel des Quattrocento erſchöpft ſich in geiſtloſer Nachahmung und kleinlicher Ausführung der hergebrachten Typen und Ornamente. Nur weniges hebt ſich durch reizvolle Anordnung und Empfindung aus der Unzahl von Mittelgut heraus. Wir nennen das kräftige kleine Kreuzigungsrelief am Grabmale Rocca (1482) in der Sakriſtei von S. M. del Popolo, die zierlichen Altäre, die Guglielmo de Pereriis errichten ließ (vgl. S. 203 n—u), und den Altar in S. M. della Pace (1490, S. 203 m). Wie handwerksmäßig in dieſer Zeit die Künſtler ihre Aufgaben erfaßten und wie ſchablonenhaft ſie dieſe ausführten, erhellt aus der Tatſache, daß ſie bald ihre Madonnenreliefs im Halbrund, bald die ſteifen Halbfiguren der anbetenden Engel zur Seite der Madonna, ebenſo wie Aufbau und Dekoration der Grabmäler uſw. faſt knechtiſch genau wiederholen oder gar von älteren Monumenten kopieren.

(Randbuchstaben: i S. M. del Popolo; k S. M. della Pace)

Erſt gegen die Wende des Jahrhunderts macht ſich ein neuer friſcher Zug in der Plaſtik geltend, welcher, der damals herrſchenden Vorliebe für umbriſche Malerei entſprechend, einen eigentümlich empfindſamen Charakter trägt. Unter den Statuen iſt das a Hauptwerk dieſer Art der h. Sebaſtian in der Minerva (3. Kap. l.) einem guten Bilde Peruginos ebenbürtig, von Vaſari als das Werk eines *Michele Marini* aus Fieſole (geb. 1459) bezeichnet[1]. In derb ſelben Kapelle ein ähnlich aufgefaßtes liebliches Flachrelief der c Madonna, und im Pal. della Minerva (Sala del conf. ſuperiore) an einem Kamine drei Reliefs von *Marini* mit Szenen der Sebaſtianslegende. — Ein verwandter Zug zeigt ſich auch in den gleichzeitigen, erſt jetzt in Rom von der Lombardei her üblich gewordenen Porträtbüſten an Grabmälern (vgl. S. 206 m u. ff.). — Wohl von der Hand desſelben Künſtlers, der den S. 203 k anged führten Katharinenaltar in S. M. del Popolo ſchuf, ſind ebenda e die vier Tugenden am Grabmale Lod. Podocatharos († 1506). Vielleicht macht ſich hier ſchon der Einfluß des *Andrea Sanſovino* geltend, der in völlig zerſetzender Weiſe ſich u. a. im Grabmale f Giov. de' Caſtro († 1506) ebenda kundgibt.

❖❖❖

Was in Süditalien, auch in Neapel an ſelbſtändiger plaſtiſcher Kunſt während des 15. Jahrh. ſich bemerklich macht, iſt nur von ſehr geringem Werte. Alle hervorragenden Arbeiten: in der g Chieſa di Monteoliveto, am Triumphbogen Alfons' I. (vgl. S. 207 d), wurden von fremden, beſonders florentiner Künſtlern ausgeführt und ſind bei dieſen beſprochen. Als tüchtige Werke unbekannter (wohl auch fremder) Meiſter ſeien hier wenigſtens ein h Grabmal in S. Pietro Martire und ein anderes in S. Angelo a Nilo, offenbar von der Hand eines römiſchen Künſtlers, genannt. Von den Arbeiten des Florentiners *Andrea* war bereits die Rede (S. 433 a u. b). Von *Francesco Laurana* (ſ. S. 506 g u. ff.), der auch in Neapel am Arco d'Alfonſo tätig war (S. 207 d), iſt die i Madonnenſtatuette über dem Eingange des Kirchleins S. Barbara in Caſtel Nuovo (1474). (In einem Nebenraume derſelben Kirche eine ſtilverwandte Arbeit.) — Selbſt für die für Neapel charakteriſtiſchen Preſepiodarſtellungen kommen anfänglich nur k fremde Meiſter in Betracht: für das Preſepio in S. Giovanni Carbonara (1478) *Pietro* und *Giov. Alemanni*, für das in S. l Domenico Maggiore (1507) *Pietro Belverte* von Bergamo († zw. m 1508 u. 13). Erſt das in S. M. del Parto iſt von einem einheimi-

1) Lediglich auf Grund der Notiz bei Vaſari hat man neuerdings eine unhaltbare Hypotheſe von der Urheberſchaft Marinis an einer ganzen Reihe römiſcher Grabmäler aufgeſtellt.

ſchen Künſtler, dem Schüler Belvertes *Giov. da Nola* (vor 1537), und das im Nonnenchore von S. Chiara von einem unbekannten Neapolitaner.

Neben den Florentinern fehlten in der 2. Hälfte des 15. Jahrh. auch die wanderluſtigen Lombarden (die Comasken) nicht; mußte doch die reiche und bunte Pracht ihrer Monumente die prunkſüchtigen Herrſcher und Barone Neapels beſonders anſprechen. Der Mailänder *Jacopo della Pila* ſchuf das Grabmal des Tomm. Brancaccio (1492) in S. Domenico zu Neapel und das Monument Piscicelli (1471) im Dome von Salerno, beide eine widerliche Verquickung von gotiſcher Anlage mit der Formenſprache der Renaiſſance zeigend. Auch das Ciborium in S. Barbara zu Neapel (l. Chorwand) iſt eine beglaubigte Arbeit von ihm (1481; Portal ſamt Lünette am gleichen Baue von dem Catalanen *Mattia Fortimany*. — Von *Tommaſo Malvito* von Como beſitzt Neapel noch zahlreiche Denkmäler: in der Capp. del Crocifiſſo zu S. Domenico das Grabmal des Mariano d'Alagno und ſeiner Gattin (1507), das in der unbeholfenen Zuſammenſetzung den feinen Dekorator der Domkrypta verleugnet; in der Kirche Montoliveto das ähnliche Grabmal des Juriſten Ant. d'Aleſſandro und ſeiner Frau, ſowie (im Chore) den prächtigen Sarkophag des Biſchofs Paolo Vaſſalo (1500). Von ihm iſt auch die knieende Statue des Kard. Oliviero Carafa in der auf deſſen Koſten von Malvito und ſeiner Werkſtatt 1497—1508 hergeſtellten prächtigen Krypta des Domes (ſ. S. 207 e). Sein Sohn *Giantomaſo* iſt der Schöpfer des (1603 umgeſetzten) Doppelgrabes De Cuncto († 1516) in der von ihm 1517—24 erbauten Capp. S. Onofrio in S. M. delle Grazie, wie auch der von dem Altare der Kirche ſtammenden Madonnenſtatue in der Sakriſtei.

In den Abruzzen iſt eine klaſſiſche Stätte edler Renaiſſanceplaſtik das abgeſchiedene und hochgelegene Städtchen Aquila, dank der Arbeiten des *Silveſtro d'Aquila* (richtiger Silveſtro di Giacomo da Sulmona, gen. Silveſtro d'Ariscola): der Holzſtatuen des h. Sebaſtian (von 1478) in S. M. del Soccorſo und der Madonna (1489) in der Kirche zu Ancarano. Zugeſchrieben werden ihm: eine Tonmadonna in einer Kapelle, und die hh. Bernardin und Franziskus auf dem Hochaltare von S. Bernardino, ſowie ein Relief der Madonna mit Kind in S. Marciano. (Seine Grabmäler ſ. unter Dekoration S. 201 l—n.) — Etwas früher kommen in den Abruzzen eigentümlicherweiſe gleichzeitig eine Reihe deutſcher Bildhauer vor. (Über *Walter von Alemannien* ſ. o. S. 433 h u. i.) *Johann von Lübeck* ſchuf 1470 das Portal des Doms von Caramanico und wahrſcheinlich auch

a das des Doms von Guardiagrele. „*Nicolaus Teutonicus*“ nennt
b ſich an einem Holzkruzifix im Dome zu Chieti. (Vielleicht erklärt ſich der nordiſche Zug in manchen Monumenten des *Baboccio* [ſ. S. 432, Mitte] aus Beziehungen zu ſolchen Künſtlern.) — Die Blüte der Goldſchmiedekunſt, welche die Abruzzen ſchon im 14. Jahrh. aufzuweiſen hatten, ſetzten verſchiedene Künſtler im Quattrocento fort; vor allem der von Ghiberti beeinflußte *Niccolà d'Andrea Gallucci da Guardiagrele* († 1462: Oſtenſorium von 1413
c in Francavilla a Mare, Prozeſſionskreuz von 1451 im Lateran
d zu Rom, Paliotto im Dome zu Teramo, von 1433—48; auch die
e jüngſt fürs Muſeo Nazionale zu Florenz erworbene Lünette mit der Verkündigung [Stein] wird ihm zugeſchrieben); ferner
f *Pietro Vanini* aus Ascoli (Silberſtatue des h. Emidius im Dome zu Ascoli, von 1487 u. a. m.

In Sizilien zeigt namentlich Palermo eine der neapolitaniſchen verwandte Plaſtik, die auf der gleichzeitigen Tätigkeit von zwei fremden Künſtlern beruht: *Francesco Laurana* (c. 1425—1502, ſeit 1476 in Frankreich) und *Domenico Gagini* (1425—1492). Der Dalmatiner Laurana wird in den Jahren 1468—71 in Palermo er-
g wähnt. Die Reliefs der Kirchenväter in S. Francesco (Capp. Maſtrantonio, 1468) ſind derb, energiſch und maleriſch. (Die geringeren Evangeliſtenbüſten ſind wohl von ſeinem Arbeitsgenoſſen
h *Pietro da Bontate*.) Seine Madonnenſtatuen im Dome (1469,
i 7. Kap. 1.) und in S. Francesco (1468, Capp. Maſtrantonio), in
k S. Agoſtino zu Meſſina, im Dome von Sciacca (1468?), in
l S. Maria zu Monte San Giuliano (1469) und in S. Croce-
m fiſſo zu Noto (1471) ſind befangener und weicher, im Anſchluſſe an die in Sizilien typiſchen Madonnen von halbfranzöſiſcher Gotik. Ähnlichen Charakter haben die zart empfundenen (meiſt im Aus-
n lande befindlichen) Marmorbüſten, von denen das Muſeum zu Palermo die eines jungen Mädchens und eines Jünglings beſitzt; eine herbere, ſteifere Büſte Giovanna Sforzas, der Gattin Fede-
o rigos von Urbino, im Muſeo Nazionale zu Florenz. — Auch
p die Büſte Pietro Speciales (1469) im Pal. Raffadali zu Palermo (bisher dem Dom. Gagini zugeſchrieben), ſowie das Relief des-
q ſelben in S. Giovanni zu Militello, gehören Laurana. Ebenſo
r wahrſcheinlich die Büſte Franc. del Balzos in S. Domenico zu Andria. Arbeiten ſeiner Werkſtatt und ſeiner Nachfolger ſind die
s Madonnenſtatuen im Dome von Caſtelvetrano, im Muſeum
t zu Palermo (zwei), in S. Francesco ebendaſelbſt (zwei), im
u Muſeum zu Syrakus, ferner das Grabmal der Cecilia Aprilis
v (1495) im Muſeum zu Palermo u. a. m.

Der für die Plaſtik Siziliens bedeutungsvollſte Künſtler war *Domenico Gagini* (oder Gazini), der aus Genua und Neapel 1463

vorübergehend und 1465 dauernd nach Palermo überſiedelte (ſ. S.
207 d und 215 f). Auf ihn und mehr noch auf ſeinen Sohn *An-
tonello* (1478—1536) wie auf ihre Werkſtatt gehen die meiſten Re-
naiſſancebildwerke Palermos und manches andere in Sizilien
zurück. Domenicos großes Weihwaſſerbecken im Dome iſt a
wohl unter Mitwirkung Lauranas (architekt. Hintergründe) ent-
ſtanden. Urkundlich gehören ihm: das Taufbecken (1463) und die
S. Giulianoſtatue im Dome zu Salemi, zwei Tugenden in S. Fran- b
cesco zu Palermo (von dem zerſtörten Grabmale Speciale, 1463, c
8. Kap. 1.), die Madonna in S. Maria zu S. Mauro Caſtelverde d
(1480), die Arca des h. Gandolf im Dome von Polizzi (1482) und e
die Grabſtatue des Biſchofs Montaperto im Dome zu Mazzara f
(1485). Mit aller Wahrſcheinlichkeit werden ihm zugeſchrieben:
das Doppelreliefporträt eines Ehepaars im Muſeum, ein Taber- g
nakel ebendort, ein zweites in S. Francesco (Capp. Riggio, mit h
der nicht ihm angehörigen Täuferbüſte), das Seitenportal an S.
Agoſtino, ſämtlich in Palermo. Aus ſeiner Werkſtatt gingen i
hervor die Madonnenſtatuen in S. Salvatore und im Carmine zu k
Palermo, in den Domen von Salemi und Monte S. Giuliano, l
im Carmine zu Marſala, in S. Maria zu Randazzo — um m
nur die wichtigſten zu nennen.

Domenicos Sohn *Antonello* lernen wir kennen aus den jetzt
im Dome zu Palermo zerſtreut aufgeſtellten Reliefs und Sta- n
tuen des Hochaltars, einer Madonnenſtatue (bez.) in der Sa- o
kriſtei (1503), einigen ſpäteren im Muſeum (1516 und 1528), wie p
auch dem Altare des h. Georg (1526) ebenda, den reichen, ganz q
nach lombardiſchen Vorbildern (im Dome zu Como) aufgebauten
Altären in S. Cita zu Palermo (1517), in S. M. Maggiore zu r
Nicoſia (1510), der Verkündigung im Muſeum zu Monte S. s
Giuliano (1525), einer h. Katharina in deren Kirche zu Palermo, t
den hh. Magdalena und Oliva in S. Tomaſo zu Alcamo, dem u
h. Nicolaus in deſſen Kirche zu Randazzo (1523), dem Grabmale v
Paternò im Dome von Palermo (1511), dem des Gir. Roſſi in w
F. Francesco zu Caſtroreale (1507) und dem Portale der Kapp. x
Paternò in S. Maria di Geſù zu Catania. Nur der Schule An- y
tonellos gehören das Grabmal Xirotta in S. Cita zu Palermo, z
der reiche Altar im Dome von Monte S. Giuliano (1513), die aa
Täuferſtatuen in deſſen Kirche ebendort, in den Domen von Meſſina bb
und Caſtelvetrano, der h. Jacobus im Muſeum von Trapani, cc
der h. Marcus im Dome von Alcamo u. a. m. Eine Reihe meiſt dd
handwerksmäßiger Arbeiten in Catania (Geſù und Dom), in ee
Meſſina (Dom: Hieronymusrelief), Syrakus (Dom: Chriſtus ff
und die Apoſtel, vier hölzerne Reliquiarbüſten). Das von Engeln
ſtrotzende Sakramentshäuschen in der Unterkirche des Domes gg

von Messina weist auf lombardisches Quattrocento, das Grab-
a mal Belloardo ebendort (l. Seitenschiff, 1513) in seiner schwülen Ornamentik auf die Art *A. Fusinas.* Dagegen hat das Grabmal
b Acuña im Dome zu Catania († 1494) ganz spanischen Aufbau; die Skulpturen daran zeichnen sich durch saubere Marmorarbeit, Schönheit der Köpfe und weiche Formen, die figurenreichen Reliefs durch naive Erzählungsweise aus.

❖❖❖

In Mittel- und Oberitalien geht die Anregung zur Renaissanceskulptur gleichfalls von Toskana, namentlich von *Donatello* aus; die Entwicklung schließt sich hier an die bereits besprochene mannigfache Tätigkeit toskanischer Meister in den Hauptorten an. Maßgebend wird namentlich der zehnjährige Aufenthalt Donatellos in Padua (1443—53), wo sich im Anschlusse daran eine eigene, namentlich im Bronzegusse hervorragende Schule von Bildhauern ausbildet, die fast ein Jahrhundert lang blüht und ihren Einfluß weit über Padua geltend macht. Padua muß daher an erster Stelle genannt werden[1]).

Einem von Donatellos toskanischen Gehilfen am Hochaltare des Santo, *Giovanni di Francesco da Pisa* († vor 1464 in Venedig), gehört das tönerne, leider modern bronzefarben angestrichene
c Altarrelief der Kapelle S. Jacopo e Cristoforo in den Eremitani: Maria mit dem Kinde und sechs Heiligen, in der Predella die figurenreiche Anbetung der Könige, im Fries und auf dem Giebel spielende Putten; namentlich letztere so frei und frisch, wie die Arbeit keines andern Schülers. Hieraus läßt sich die starke Beteiligung Giovannis an Donatellos Bronzen im Santo deutlich erkennen. (Madonna, einige der Musikengel, Adler des Ev. Johannes und die wappenhaltenden Putten an der Basis des Gattamelata, Stadtseite). — Giovanni gehören ferner an: das kleine
d Madonnenrelief (Stein) in den Eremitani (Vorraum der Sakristei) und dessen vergrößerte Stuckreplik (schlecht bemalt und
e umrahmt) in S. M. Mater Domini zu Venedig (nach einem Stuckrelief Donatellos), eine Lünette (aus alt S. Lucia stammend) mit dem Relief der Madonna zwischen zwei Kandelabern (Stein)

---

1) Für den Stand der Skulptur in Padua vor Donatellos Anwesenheit sind die
* vier Lünettenreliefs über den Eingangstüren zum oberen Saale des Pal. della Ragione von Interesse: kräftige, in Hochrelief gebildete Halbfiguren von Gelehrten Paduas; noch halb gotisch, obgleich nach 1420 entstanden. Ferner die
** Grabplatte des Abtes Lod. Barbo († 1443) im alten Chore von S. Giustina: der gotische Baldachin, unter dem er ruht, ist von einem üppigen Rebenfries in Re-
*** naissance umzogen. Endlich das Südportal der Eremitani (1442) mit seinen rohen Ranken und den Monatsbildern daran, vielleicht von *Nanni di Firenze.* (Über das Grabmal Fulgoso im Santo s. S. 534 c.)

im Muſeo Civico von Padua. Geringer die durch abſcheuliche a
ſpätere Bemalung entſtellte Madonna auf dem Altare in der
Scuola del Carmine (ſ. auch S. 512g). b

Auch der Paduaner *Bartolommeo Bellano* (um 1430 bis 98) war Donatellos Schüler. Obgleich dem Giov. da Piſa nicht gewachſen, ſcheint er von Donatello beſonders bevorzugt worden zu ſein, da dieſer ihn ſpäter ſogar als Gehilfen bei der Herſtellung ſeiner Kanzeln nach Florenz zog (ſ. S. 448 a—b). Sein Ruf als Künſtler, dem er eine Sendung an den Sultan (zuſammen mit Gentile Bellini 1479) verdankte, und ſeine umfangreiche Tätigkeit in und außerhalb Paduas machten ſeinen Einfluß bedeutender, als man nach ſeinen Werken annehmen ſollte. Ohne architektoniſchen Sinn, daher im Aufbaue ſeiner Monumente meiſt ſtillos und in ſeinen Kompoſitionen verzettelt, ahmt er Donatello in der herben Bildung der Figuren und in dem krauſen Faltenwurfe nach, ohne ſeinen Geſtalten die Wahrheit und Leidenſchaftlichkeit geben zu können, welche die Gebilde ſeines Meiſters auszeichnen.

Als ein Jugendwerk haben wir wahrſcheinlich das Grabmal
des Giov. de' Narni († 1455) im Santo anzuſehen, an dem die c
Figur des Toten und die Engel unmittelbaren Anſchluß an Donatello bekunden, während der Aufbau noch der traditionell go-
tiſche iſt. Das Gegenſtück, das Grabmal des Eraſmo de' Narni, d
wohl gleichfalls von ſeiner Hand. Von einer Kompoſition Dona-
tellos angeregt iſt das Marmorrelief in der Sakriſtei der e
Eremitani (Maria das in einem Korbe vor ihr liegende Kind verehrend); von dem florent. Meiſter beeinflußt erſcheint ein
kleines Marmorrelief der Pietà in S. Gaetano (Durchgang zur f
Saſtriſtei). Ebendort als Überreſt einer Pietàgruppe die Tonhalb-
figur einer klagenden Gottesmutter (Capp. del S. Sepolcro). g
In S. Niccolo (Sakriſtei) die drittellebensgroße Holzſtatue des h
Titularheiligen; in S. Benedetto verrät die Hochrelieffigur i
des Titelheiligen (Ton, von einem Fruchtkranze umſchloſſen, 1490) ſeine Art in wenig vorteilhafter Weiſe. Noch als junger Mann ging er nach Florenz, wo ihm wohl noch von Donatello ſelbſt die Ausführung verſchiedener Reliefs an der Kanzel in S. Lorenzo anvertraut wurde. Von dort wurde er 1466 nach Perugia berufen, um die (ſpäter eingeſchmolzene) Koloſſalſtatue Papſt Pauls II. in Bronzeguß herzuſtellen; ein Aufenthalt oder wenigſtens eine Beſchäftigung Bellanos in Rom iſt dagegen nicht wahrſcheinlich. Im Jahre 1469 war er bereits wieder in Padua und arbeitete an der
großen Marmorwand in der Sakriſtei des Santo (voll. 1472). k
Mit den Intarſiabildern des *Lorenzo Lendinara* (S. 240 i, nach Squarciones Entwürfen, bei der Reſtauration ganz moderniſiert) macht dieſe Wand weder einen monumentalen noch einen maleri-

ſchen Eindruck. Auch ſind die meiſten Figuren flüchtige Werkſtattarbeiten; nur in dem großen Lünettenrelief mit dem Eſelswunder zeigt ſich eine recht geſchickte Benutzung der den gleichen Gegenſtand behandelnden Kompoſition Donatellos. Etwa gleichzeitig wird auch das große in Marmor ausgeführte Grabmal des Ant. a Royzelli († 1466) im Santo entſtanden ſein, aus dem die Nachahmung der Florentiner, insbeſondere der Deſiderio, Alberti und Michelozzo herausguckt; die ungeſchickte Häufung der Motive hebt dabei die Wirkung auf, ſtatt ſie zu verſtärken. Zwei andere Grabmäler, das des Pietro Roccabonella und das der Brüder De Caſtro, gehören ſeiner letzten Zeit an. Das erſtgenannte in b S. Francesco (1492—98), von *Riccio* nach dem Tode Bellanos vollendet, iſt jetzt geteilt aufgeſtellt: die großen Tafeln mit der thronenden Madonna zwiſchen dem h. Franz und Petrus Martyr und mit der Geſtalt des Profeſſors in ſeinem Studierzimmer, zur Seite Knaben als Schildhalter in Niſchen, ſind wohl die gefälligſten und am feinſten durchgebildeten Arbeiten des Meiſters. Beſonders ungeſchickt wirkt dagegen das Grabmal der Brüder De Caſtro c in den Servi (1492) durch die Anordnung als Triptychon mit Predella, worin die lebensvollen derben Bruſtbilder der beiden Stifter. d Der Spätzeit Bellanos mag das Holzrelief der Madonna in trono mit zwei Engeln, von grandioſer dekorativer Wirkung, im Muſeo Civico (aus der Scuola di Carità) angehören. Daß figurenreiche Kompoſitionen am wenigſten ſeinem Talente entſprachen, beweiſen ſeine zehn Bronzereliefs im Chore des Santo, mit Geſchichten e aus dem Alten Teſtamente (1488). Sie zeigen deutlicher als irgend ein toskaniſches Schulwerk, wohin man gelangen konnte, wenn man Donatellos Freiheiten nachahmte, ohne ſeinen Verſtand und ſeine allbelebende Darſtellungsgabe zu beſitzen. Es ſind ganz kindlich aufgeſchichtete Hiſtorien mit zahlloſen kleinen Figürchen in ganz hohem Relief. — Von verſchiedenen Reliefdarſtellungen der Beweinung Chriſti (in Ton und bemalt), deren Vorbilder Donatellos Kompoſitionen gleichen Inhalts waren, und die der Werkſtatt bzw. Nachfolge Bellanos angehören, ſind die bedeutendf ſten im Auslande; in S. Pietro zu Padua eine ſolche mit Vollfiguren, gemäßigt in Ausdruck und Bewegung, eine zweite, ſpätere g in S. Benedetto. Der Werkſtatt oder Richtung des Meiſters h iſt das Portal von S. Francesco zuzuſchreiben, wie auch die i Türe, die aus dem alten Chore von S. Giuſtina in die Kloſterräume führt.

Bellanos Nachfolger bei verſchiedenen Arbeiten war *Andrea Briosco,* gen. *Riccio* (1470—1532). Seine Geſtalten haben zuweilen eine etwas nüchterne Klaſſizität, und ſeine Kompoſitionen mit größeren Figuren ſind leicht etwas lahm; aber reiche Phantaſie,

Geſchmack und volle Beherrſchung der Bronzetechnik befähigten ihn zu einer Ausbildung der Kleinplaſtik, in der der Künſtler unübertroffen daſteht. Schon bei monumentalen Aufgaben, wie bei dem Grabmale des Ant. Trombetta an der Eingangswand im Santo (1522) mit trefflich belebter Bronzebüſte, verrät er in der zierlichen, moſaikartigen Einrahmung den Kleinmeiſter, und mehr noch gilt dies von dem freiſtehenden Monumente Torriani in S. Fermo zu Verona (Bronzen im Louvre). Ein toter Chriſtus in S. Canziano zu Padua (angeblich von 1530, Fragment einer Beweinung, zwei zugehörige Halbfiguren der Madonna und Magdalena, Ton, lebensgroß, vorzüglich bemalt, im Muſeo Civico) edel aber zu nüchtern und einfach für das Motiv (überdies durch modernen Ölfarbenanſtrich entſtellt). Ebendort (in Niſchen r. und l. vom Chore) die Tonſtatuen der h. Heinrich, Agnes und Hieronymus, die erſteren beiden von antiker Ruhe und Gehaltenheit, die letzte von kraftvollem, bewegtem Naturalismus (die vierte Statue iſt das geringe Werk eines Genoſſen aus der Werkſtatt Bellanos). Im Muſeo Civico ein weiblicher Kopf (Fragment einer Tonſtatue), klaſſiſch von Form und Schmuck und beſonders lieblichen Ausdrucks. Endlich iſt auch die Hochreliefgruppe eines toten Chriſtus zwiſchen Maria und Johannes (Halbfiguren, Ton) in der Badia zu Carrara (bei Padua) als ein Frühwerk des Meiſters in Anſpruch zu nehmen. Die zwei Bronzereliefs im Chore des Santo, mit denen er den Zyklus von Bellanos Arbeiten abſchloß (1507), ſind letzteren weſentlich überlegen. Ähnliche Bronzearbeiten beſitzt das Archäolog. Muſeum im Dogenpalaſte in Venedig in dem h. Martin, in vier figurenreichen Reliefs der Kreuzfindung und in einem Türchen (früher an einem Tabernakel in den Servi zu Padua). — Sein berühmter bronzener Kandelaber im Chore des Santo (1507—16) leitet zu ſeinen Leiſtungen auf dem Gebiete der Kleinkunſt über. Im Figürlichen iſt er dabei um ſo glücklicher, je mehr dies im dekorativen Sinne (Nereiden, Centauren uſw.) verwendet iſt (vgl. S. 210 g).

Bei jenen zahlloſen kleinen Gebrauchsgegenſtänden, die *Riccio* und ſeine Nachfolger für kirchliche und private Bedürfniſſe entwarfen: Leuchtern, Lampen, Glocken, Vaſen, Tintenfäſſern, Käſtchen, Kußtafeln uſw., nimmt das Figürliche, namentlich im Relief, den hervorragendſten Platz ein, iſt aber der Beſtimmung des Gegenſtandes faſt immer mit größtem Geſchick untergeordnet. Dieſe kleinen Reliefkompoſitionen, die ſog. Plaketten, ſind vereinzelt noch in großer Anzahl vorhanden. Neben Riccio ſind Künſtler wie *Vittore Piſano*, *Moderno*, *Antico*, *Caradoſſo* (?), *Valerio Belli* u. a. (zumeiſt Medailleure und Goldſchmiede) in der gleichen Richtung tätig geweſen. Die reichſten Sammlungen ſolcher Plaketten in

Italien beſitʒen die ſchon S. 242 c aufgeführten Muſeen. In denſelben Sammlungen auch eine Reihe Bronzegefäße und Geräte, von denen die Plaketten häufig Beſtandteile bildeten, ſowie zahlreiche kleinere Bronzefiguren, oft antike Motive, welche dieſelben Künſtler meiſt mit großem Geſchick anfertigten.

Gleichzeitig mit Riccio war *Giovanni Minelli de' Bardi* (c. 1460 bis nach 1527) in hervorragender Weiſe tätig, anſcheinend ausſchließlich als Arbeiter in Marmor und Ton. (Über ſeine dekorativen Arbeiten ſ. S. 210 b u. ff.) Im Santo iſt von ihm die Statue der h.
a Juſtina an der Attika der Kapelle des h. Antonius (1513, die äußerſte
b links), ſowie die des h. Felix (die zweite links) auf dem von ihm
c gemeinſam mit *Franc. di Cola* 1503 verfertigten Altare der Kapelle dieſes Heiligen ebendort (ſ. S. 428 h). Auch die Steinſtatue
d des h. Prosdocimus außen neben der Tür am linken Seitenſchiffe iſt eine geringe Arbeit Minellis. Nach den urkundlich von ihm
e herrührenden Tonſtatuen im Muſeo Civico (1490, Petrus, Johannes, Chriſtus, lebensgroß, unbemalt) dürfen ihm auch die Statuen an den beiden in ihrer reichen Dekoration und alten Be-
f malung überaus wirkungsvollen Tonaltären an der innern Eingangswand der Eremitani zugeſchrieben werden: die Statuen des rechten (1481) zeigen ſeine etwas unbeſtimmte, weiche Art, während die des linken (1495) dem energiſchen Stile der Lombardi (Altäre am Chore von S. Marco) näher ſtehen (der h. Bernardinus in der Mittelniſche früher, nicht von Minelli). Auch die reizvolle halblebensgroße Madonnenſtatue (Ton, übertüncht,
g c. 1500) in der Sakriſtei der alten Kirche S. Giuſtina möchten wir für Minelli in Anſpruch nehmen (auch *Giovanni da Piſa* kommt für ſie in Betracht). Das große bemalte Stuckrelief der Taufe Chriſti mit Engeln und zwei Propheten (3 m lang, 1,5 m hoch) in
h S. Giovanni Battiſta zu Baſſano (Sakriſtei, nach 1493) iſt ein Hauptwerk unſeres Meiſters. Sein Sohn *Antonio* (c. 1480 bis nach 1524) arbeitete die zierliche Grabtafel des Calphurnius mit der
i Figur des lehrenden Profeſſors im Hofe des Santo (err. 1512), war von 1500—21 mit ſeinem Vater an der Ausſchmückung der
k Antoniuskapelle im Santo tätig und ſchuf für ſie zwei der großen Reliefs (ſ. unter Hochrenaiſſance). 1510—11 arbeitete er am Haupt-
l portale von S. Petronio in Bologna die Propheten an der Lünettenleibung in Nachahmung von Quercias Propheten, war 1503—6
m mit Lor. Bregno am Grabmale Peſaro in den Frari und 1524 an
n der Vollendung des Altars Treviſan in S. M. Mater Domini zu Venedig beſchäftigt (ſ. S. 537 k u. 538 c).

Zum Schluſſe führen wir einige anonyme Bildwerke an: vor allem
o die liebliche Juſtinaſtatue (Ton, einſt bemalt) auf dem Altare des Winterchores der alten Kirche der Heiligen zu Padua, vom Ausgange

des Quattrocento, wahrſcheinlich nicht in Padua entſtanden, mit deſſen Bildnerſchule die zarte Auffaſſung und Formengabe unſeres Werkes nichts gemein hat. Sodann die ſchon dem Beginne des Cinquecento angehörenden zwei Evangeliſtenmedaillons (Reliefs) im Santo (an der aus dem Presbyterium hinten in den Chorumgang führenden Tür), in der Art Minellis. Endlich die 14 Tonſtatuen männl. und weibl. Heiligen in der Capp. S. Prosdocimo (an S. Giuſtina), ſchlank von Formen, mannigfach in Motiven, wie frühe Arbeiten der Werkſtatt *J. Sanſovinos* anmutend.

Von dem von ſeinen Zeitgenoſſen gefeierten *Severo da Ravenna* iſt nur die bezeichnete Statue des Täufers (1500—1502, die zweite von links gezählt) an der Attika der Kapelle des Santo zu Padua erhalten, eine herbe, dem Pietro Lombardi ſehr naheſtehende Figur. (Der h. Antonius und Daniel, 1533, die 3. und 5. dieſer Statuen, ſind von dem Venezianer *Jac. Colonna*, der h. Prosdocimus von *Sebaſt. da Lugano*).

Von den Paduanern ſind die Künſtler Mantuas völlig abhängig. Die früher irrtümlich dem Sperandio zugeſchriebene edle Bronzebüſte Mantegnas über deſſen Grabe in S. Andrea gilt jetzt als ein Werk des in Mantua angeſeſſenen *Gianmarco Cavalli* (geb. um 1450, geſt. nach 1513). Eine ähnliche Arbeit iſt die in Holz (wohl als Modell für Bronzeguß) ausgeführte Halbfigur des Karmelitergenerals Spagnoli in der Bibliothek, eine lebensvolle Geſtalt; die Behandlung des Gewandes von großer Friſche. Die energiſche Tonbüſte des Franc. Gonzaga in der Bibliothek (neuerdings dem *Giancriſt. Romano* zugeſchrieben) iſt in einer geringeren Koloſſalbüſte des Muſeo Patrio wiederholt. Hier auch ein feines Flachrelief Chriſti und zweier Engel mit Leidenswerkzeugen (Stein, ganze Geſtalten) von einem Donatelloſchüler, dem auch die drei Reliefplatten mit wappenhaltenden Engeln von der Baluſtrade an S. Sebaſtiano, jetzt ebenfalls im Muſeo Patrio, angehören (*Fancelli?*). Dem *Antico* (*P. J. Alari Bonaccolſi,* 1460 bis 1528) ſind vielleicht verſchiedene Bronzeſtatuetten zuzuſchreiben, die ſich in etwas nüchterner Weiſe der Antike anſchließen; ſo ein ſchießender Amor und eine Cybele im Muſeo Nazionale zu Florenz, eine Kopie des Apolls vom Belvedere im Dogenpalaſte zu Venedig u. a. Einem ſonſt unbekannten Meiſter *Giov. Prever* aus Mantua, der ſtark unter dem Einfluſſe Mantegnas ſteht, gehört das zu Beginn des Cinquecento geſchaffene große Tonrelief der Grablegung in S. M. di Caſtello zu Viadana (bei Sabionetta), eine Arbeit von großer Kraft der Modellierung und tiefem Ausdruck der Köpfe. (Über *Sperandio* ſ. S. 516 a u. ff.)

Ebenſo abhängig von den Paduanern ſcheint, nach den geringen Überreſten, die Plaſtik in Ferrara geweſen zu ſein, das ja auch in der Malerei Padua als ſeine Lehrmeiſterin anerkannte. Das Hauptwerk, die Bronzegruppe des Gekreuzigten zwiſchen Maria a und Johannes und den hh. Georg und Mauritius im Dome, dem Florentiner *Niccolò Baroncelli* († 1453) in Auftrag gegeben, wurde nach deſſen Tode von deſſen Schwiegerſohne, einem paduaner Nachfolger Donatellos, *Domenico di Paris*, ausgeführt (voll. 1468). Die etwas nüchternen Geſtalten erſcheinen völlig abhängig von den Bronzefiguren am Hochaltare des Santo. In ſeinen Stuckfiguren am Frieſe eines b Zimmers im Pal. Schifanoja (1467) zeigt ſich Domenico ganz im Banne der gleichzeitigen Maler Ferraras, insbeſondere des Cosmè Tura. Ihm gehört auch ein bemaltes Stuckrelief mit der ſitzenden c Madonna und der Kreuzigung beim Duca Maſſari ebendort. Nichts d von florentiniſchem Realismus atmet die ungraziöſe Madonna des *Criſtof. da Firenze* (1427) über dem Portale des Domes; ebenſowenig die ſeinem Sohne *Ant. di Criſtoforo* zugeſchriebene Terra- e kottamadonna mit Kinde ebendort (Sakriſteigang). *Ant. Mare-* f *scottis* Tonbüſte des B. Giov. da Toſſignano († 1446) im Ospedale di S. Anna iſt nicht ohne Charakter. Werke anonymer g Künſtler ſind das Grabmal Borſos d'Eſte († 1471) in der Certoſa (von *Ant. Lombardi?*), ein Madonnenrelief hinter dem h Hochaltare von S. Domenico und das Hochrelief des Chriſtus i an der Säule in S. Francesco (6. Kap. r.).

In Bologna war zunächſt nicht der Einfluß des benachbarten Florenz, ſondern infolge der langjährigen Tätigkeit Quercias der ſieneſiſche maßgebend. — Das Grabmal des Niccolò Fava († 1439) k im Chorumgange von S. Giacomo Maggiore folgt ganz dem Vorbilde von Quercias Bentivoglio-Grabmal ebenda.

Als Quercias Schüler gilt auch der hervorragendſte Bildhauer Bolognas, *Niccolò d'Antonio dall' Arca* aus Bari (c. 1440—94), jedoch mit Unrecht, da er nach Quercias Tode geboren wurde. Zweifellos verdankt er aber dem Vorbilde Quercias wirkſame Anregung. Mehr noch als das dem Künſtler zugeſchriebene, be- l malte marmorne Reiterrelief des Annibale Bentivoglio (1458) in S. Giacomo Maggiore zeigt dies das große, in Ton ausge- m führte Madonnenrelief (1478) an der Faſſade des Pal. Municipale, eine breit behandelte Geſtalt von reicher Gewandung. Gleichzeitig entſtand die trotz unruhiger Faltengebung groß und maleriſch wirkende Grabplatte des Com. Garganelli († 1478) n im Muſeo Civico (originell in Bronze und Stein zuſammengearbeitet), die mit Wahrſcheinlichkeit auf Niccolò zurückgeführt werden darf. Wenig bedeutend iſt der Terrakottaadler am

Portale von S. Giovanni al Monte (1475). Neuerdings werden a auch die Steinſtatuen der hh. Bernardin und Petrus Martyr in der Pinakothek von Faenza (dort dem Quercia zugeſchrieben) als b ſeine Arbeiten in Anſpruch genommen.

Niccolò iſt auch der Schöpfer einer wenig beachteten großen Gruppe der Klage um den Leichnam Chriſti in S. M. della Vita c (bez., entſtanden 1463), die wohl das Äußerſte des Naturalismus bezeichnet, das im 15. Jahrh. für erlaubt galt[1]). Wie die Frauen laut heulend oder in Zuckungen um den Leichnam ſtehen, in wildem Schmerze die Lenden ſchlagen oder im Begriffe ſind, auf den ſtarr vor ihnen ausgebreiteten Toten ſich zu werfen, das hat kein Bildhauer oder Maler der Renaiſſance mit ſolcher rückſichtsloſen, vollendeten Wahrheit und brutalen Energie zum Ausdrucke gebracht oder zu bringen gewagt. Das Werk ſteht unter dem Einfluſſe der frühferrareſiſchen Malerſchule. Ein Aufenthalt Niccolòs in Venedig von 1464 bis 68 brachte bei ihm den Umſchwung zum Maßvollen, ja Lieblichen, den ſein Hauptwerk offenbart: der deckelartige Aufbau der Arca in S. Domenico, von der er den ehrenden d Beinamen erhielt (1469—73 bis auf einzelne Statuetten vollendet). Der berühmte Sarkophag des h. Dominicus mit ſeinen Bildwerken von Nic. Piſano und Fra Guglielmo ſtand damals noch auf Säulen und war mit einem einfachen Holzdeckel abgeſchloſſen; die Marmorbedachung von Niccolò und der Sockel, den ſpäter Alfonſo Lombardi hinzufügte, haben dieſes Denkmal zu einem der ſchönſten und intereſſanteſten Monumente der italieniſchen Plaſtik und ihrer verſchiedenen Entwicklungsphaſen gemacht. Schon der hohe Aufbau des Deckels iſt ebenſo originell (in ſeinen architektoniſchen Teilen mit einzelnen ſonderbar ſpielenden und barocken Elementen) als reich und vollendet in der Dekoration; die von oben herabhängenden Fruchtkränze, von nackten Putten emporgehalten, haben in Sauberkeit der Arbeit kaum ihresgleichen. Die Statuetten ringsum: Gott-Vater auf der Spitze des Aufbaues, vier Propheten (in Sarazenentracht), die Pietà und fünf Heilige[2]) auf der Baſis des Deckels ſind trefflich bewegte lebensvolle Geſtalten, die der Künſtler in das Koſtüm der Zeit kleidete, aber doch als ideale Typen kecker Kriegshelden, ernſter Denker und begeiſterter Prediger und Lehrer hinzuſtellen wußte; mannigfach bewegte und ſchön drapierte Charakterfiguren in reicher Gewandung. Die ſchwärmeriſche Bewunderung, die man der ſchönen jugendlichen Geſtalt des knieenden Engels (links) in ihrem weiten Gewande von dickem Stoff, dem reizvollen Köpfchen in ſeiner Fülle langer

1) Eine ſtilähnliche Gruppe in S. Giovannino zu Reggio.

2) S. Petronio u. S. Procolo wurden um 1494 von *Michelangelo,* Johannes d. T. von einem gewiſſen *Gir. de' Cortellini* (vor 1537) hinzugefügt.

Locken, „ſo hold, wie es nur Leonardo zu bilden imſtande geweſen wäre“, von jeher gezollt, als die Figur noch Michelangelos Namen führte, wird man ihr hoffentlich nicht entziehen, nachdem feſtgeſtellt worden iſt, daß der mürriſche, weit gleichgültigere Nachbar zur Rechten das echte Werk Michelangelos, jenes aber Niccolòs Arbeit iſt.

Niccolò hatte keinen Schüler oder Nachfolger. Neben ihm finden wir in Bologna mehrere fremde Künſtler beſchäftigt: den Florentiner *Franc. di Simone* (vgl. S. 474 a u. ff.) und den Medailleur *Sperandio* aus Mantua (c. 1425 bis c. 1495). Von Sperandio iſt a das Grabmal Papſt Alexanders V. in S. Francesco (1482), das in den flüchtigen Tonreliefs der Tugenden und im Dekor ebenſoſehr paduaniſche Einflüſſe verrät wie in der Madonna die Nachfolge Quercias, in den hh. Franciscus und Antonius Anlehnung an Niccolò dall' Arca. Die Dekoration des Portals der Corpus b Domini-Kirche weiſt in ihrer überreichen Phantaſie und zierlichen Ausführung auf den Kleinmeiſter. Die Kraft der Individualiſierung, die ſeine Medaillen ſo vorteilhaft auszeichnet, kommt auch in ſeinen ſeltenen Büſten (meiſt im Auslande) zur Geltung. Bologna beſitzt davon nur die weniger bedeutende Marmorbüſte des Ant. c Barbazzi († 1479) auf ſeinem Grabmale in S. Petronio (9. Kap. l.). — Neuerdings iſt ihm wohl mit Unrecht ein unbedeutendes Ton- d relief der Verkündigung im Dome zu Faenza zugeteilt worden.

Was ſonſt gegen das Ende des Jahrhunderts in Bologna plaſtiſch geſchaffen wurde, zeigt ſchon den Charakter der gleichzeitigen Malerei: einen wenig energiſchen Naturalismus mit einem der umbriſchen Schule verwandten, ſchwärmeriſch-phantaſtiſchen Zuge, der ſich zuweilen zur Gefühlsinnigkeit ſteigert, zuweilen aber ſchwächlich und barock oder plump wird. Charakteriſtiſch iſt zugleich die häufige Anwendung von Ton, wie ſie auch die gleichzeitige Architektur des marmorarmen Bologna und der Nachbarſtädte zeigt. Bemalte Tongruppen, wie die in S. M. della Vita, ſind hier e ſehr alter Brauch. In einer der Nebenkirchen von S. Stefano (S. Trinità, 3. Kap. rechts) ſieht man eine Anbetung der Weiſen, etwa 14. Jahrh., mehrerer ſog. heiliger Gräber nicht zu gedenken.

Der tüchtigſte Künſtler dieſer Richtung (etwa dem Maler Lorenzo Coſta entſprechend) iſt *Vincenzo Onofri.* Von ihm ein (leider neu f bemaltes) h. Grab, rechts neben dem Chore von S. Petronio in Mazzonis Art; ferner das farbige Relief im Chorumgange g der Servi (1503): die Madonna mit St. Laurentius und St. Euſtachius nebſt zwei Engeln, im Halbrund, darüber die Pietà, eine ſeelenvolle Arbeit; auch die Büſte des Philologen Beroaldo h in S. Martino Maggiore (1504) iſt lebendig und zart behandelt. i Sein Hauptwerk, das Grabmal des Biſchofs Ceſare Nacci in S.

Petronio (7. Kap. 1.), gehört wohl ſeiner früheren Zeit an (um 1480). Es zeigt in den ornamentalen Teilen wie in dem Relief der Kardinaltugenden und dem Puttenfries Phantaſie und zierliche Ausführung; die bizarre Grabfigur wieder von guter Charakteriſtik. Einfacher iſt das Form und Dekoration des Nacci-Sarkophags treu wiederholende Grabmal des Juriſten Antonio Buſi († 1506) in der Madonna di Poggio bei Perſiceto; gleichfalls in Ton, a leider mit modernem Anſtrich. Neuerdings wird ihm auch die Tonbüſte Karls VIII. im Muſeo Nazionale zu Florenz zugeteilt. b — Onofris Weiſe übertrifft das Profeſſorengrab des Pietro Canonici (1502) im Muſeo Civico, eines der jüngſten Grabmäler c dieſer Art, durch den reinen Renaiſſanceſtil, die Feinheit der Technik, die Beſeelung der Köpfe allen älteren überlegen. — Fein und individuell iſt das kleine Marmorrelief des Giovanni II. Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore, irrtümlich Francia zu- d geſchrieben, vielleicht vom Medailleur *Ant. Magnani* (1497).

In dem benachbarten Modena wirkte *Guido Mazzoni,* gen. *Modanino* (1450—1518); ſeine Tätigkeit beſchränkte ſich faſt ausſchließlich auf Freigruppen jener h. Gräber, wie wir eben ſolche von Niccolò und von Onofri und früher andere in Florenz kennen gelernt haben (auch in der Lombardei kommen ähnliche vor, ſ. S. 525 a). Sie verbreiteten ſeinen Ruhm durch ganz Italien. Sein Vorgänger darin in Modena war *Lod. Caſtellano* († 1505), von dem der Chor von S. Antonio noch ein für den Dom 1456 e gearbeitetes h. Grab enthält.

Mazzoni ſtellt, nach dem Vorgange des Nicc. dall' Arca, ſeine bemalten, zum Teil lebensgroßen Tonfiguren wohl oder übel zu einer Gruppe zuſammen. Dieſe Gruppen bedürfen natürlich einer geſchloſſenen Aufſtellung in einer Niſche; nimmt man ſie auseinander, um ſie frei aufzuſtellen (wie leider mit ſeiner Gruppe in der Kirche Monteoliveto zu Neapel, 1489—92 entſtanden, ge- f ſchehen iſt), ſo wirken die einzelnen Figuren lächerlich und abſchreckend zugleich. Hier in Neapel, wo der Künſtler längere Zeit tätig war, iſt jedoch die lebensvolle Bronzebüſte des Königs Ferrante im Muſeo Nazionale kaum von ſeiner, eher von der g Hand des *Adriano Fiorentino.* — Sein Hauptwerk iſt in S. Giovanni decollato zu Modena (1480): der Leichnam Chriſti auf h dem Schoße ſeiner Mutter, von den Angehörigen beweint, in reicher Abſtufung des Schmerzes und von packend wahrer realiſtiſcher Geſtaltungskraft; die zum Teil ſpießbürgerlich aufgefaßten Figuren trefflich naturaliſtiſch in der Körperbildung und in der Gewandung. — Eine andere Gruppe, in der Krypta des Domes i (nach 1480), welche die von zwei knieenden Heiligen verehrte Ma-

donna, daneben eine Dienſtmagd mit zerriſſenen Ärmeln darſtellt, iſt derber und teilweiſe bäueriſch genrehaft. Wenn man inne wird, wie volkstümlich ſolche Werke ſind, ſo möchte man beinahe wünſchen, daß die Skulptur noch einmal einen Verſuch dieſer Art wagen dürfte. — Eine frühe treffliche Gruppe der Pietà in der a Minoritenkirche von Buſſeto bei Parma (um 1475). — Die b Gruppe der Klage um den toten Chriſtus in S. M. della Roſa zu Ferrara (1485) ſtimmt mit der Gruppe in S. Giovanni zu Modena auffallend überein; auch der grimaſſierende Schmerz, wie der plaſtiſche Stil der übrigen Figuren, iſt ganz von derſelben Art. Von der Gruppe endlich von acht Figuren, die Mazzoni 1485—89 für S. Antonio in Venedig ausführte, ſind jüngſt Bruchſtücke — die Büſten von vier Figuren — ins Muſeo Civico zu Padua gelangt: in der Chriſtusbüſte iſt der kraſſe Naturalismus des Meiſters zu ebenſo tiefem als gehaltenem Schmerzensausdruck gemildert. (Eine eigentümlich klaſſiſche Ausbildung dieſer Figurengruppen werden wir bei Mazzonis Nachfolger und Landsmann Begarelli kennen lernen.)

In Reggio d'Emilia war der in Padua und Rom unter Sanſovinos Einfluß ausgebildete Bildhauer, Goldſchmied und Architekt *Bartolommeo Spani* (1468 bis nach 1538) tätig. Von ſeinen Goldſchmiedearbeiten ſind nur noch die ſpäteſten, die raffaeliſch lieblichen c Silberbüſten der hh. Griſante und Daria, im Dome daſelbſt übrig (1538). — Als tüchtigen Bildhauer erweiſen ihn der etwas d ſchwere Taufbrunnen im Dome (1494), die in Kupfer getriebene e wirkungsvolle Madonna am Turme des Domes (1500), das einf fach ſchöne Niſchengrab Buonfranc. Arlotti († 1508) ebendort und das in üppigerer Hochrenaiſſance konzipierte des Fr. Molza g im Dome von Modena (1516). — Ähnlich, nur einfacher und von auffallend gedrückten Verhältniſſen das Monument Ruff. Gablo-h neta († 1527) in S. Proſpero; endlich das des P. Valeri-Malaguzzi i († 1498, err. erſt um 1530) im Dome zu Reggio, von ſchwülſtigen Cinquecentoformen.

❖❖❖

Vor der Plaſtik Venedigs müſſen wir die der Lombardei betrachten, da dieſe, obgleich jünger als die venezianiſche, doch ſeit der Mitte des Quattrocento einen bedeutſamen Einfluß nicht nur auf Venedig, ſondern durch die wandernden Comasken auch auf Rom, Süditalien und Sizilien ausübte. Ein ſelbſtändiger maleriſcher Realismus, nordiſch-gotiſche Einwirkungen und Beeinfluſſung durch die in ganz Oberitalien verbreitete florentiniſche Übergangskunſt ſind die Elemente, woraus ſich das Stilbild der lombardiſchen Plaſtik im Quattrocento zuſammenſetzt.

Ihre Entwickelung von der Spätgotik in einem langen Übergangsstadium zu selbständiger Frührenaissance spiegelt sich vor allem in dem überreichen Skulpturenschmucke des Mailänder Domes. Mit der heimischen Schulüberlieferung der Campionesen verbinden sich internationale, vorzugsweise aber deutsche Einflüsse, wie dies u. a. die beiden Sakristei-Sopraporten im Innern zeigen (vgl. S. 425 a). Maßgebend für die dekorative Plastik ist hier am Ende des Trecento bezeichnenderweise ein Maler: *Giovannino de' Grassi,* von dem in der südlichen Sakristei die Gruppe über dem Brunnen (Christus und die Samariterin) stammt, und der auch an dem Hochaltare in S. Eustorgio Anteil hat. Am Äußeren des Domes gehen auf seinen Entwurf die reizvollen Tragfigürchen an den Sakristei- und Querschiff-Fenstern zurück. — Diese Entwickelungsphase der lombardischen Plastik mit ihren deutschen Zügen entspricht etwa derjenigen des südlichen Domportals in Florenz. Dann tritt auch in Mailand das italienische Element selbständig hervor, besonders unter der langen Bauleitung des *Filippo degli Organi,* der die reizvolle Dekoration der Strebebogen entwarf. Der Hauptmeister ist auch jetzt wieder ein Maler: *Paolino da Montorfano;* als Hauptbildhauer neben ihm sind *Matteo Raverti* von 1398—1404, und *Jacopino da Tradate* von 1401—25 am Dome tätig. Ihre Kunstweise zeigt sich vor allem an den sogenannten Giganten, den großen Statuen unterhalb der Wasserspeier (vom ersten Dachumgange aus meist bequem zu studieren), die auch als die größte Reihe plastischer Genrefiguren von hohem Interesse sind. Es herrscht hier ein malerischer Realismus. Eine authentische Arbeit Ravertis ist der h. Babila mit drei Märtyrerknaben am östl. Pfeiler des nördl. Querschiffs. — Jacopino schuf die Statue Martins V. im Dome (1421), eine wenig belebte Gestalt mit individuellem Kopfe und nach der Natur studiertem, reichem Faltenwurfe. Ein Werk von ihm wahrscheinlich auch die Grabplatte Perinos de' Cameri († 1426) in Volpedo bei Tortona.

Wie lange die Tradition der Gotik fortwirkt, zeigt die noch durchaus gotische Grabplatte des Erzbischofs Sforza († 1457) in S. M. Incoronata, ebenso zwei beglaubigte Arbeiten *Crist. Luonis:* das Grabmal Birago (bez. und dat. 1455) in S. Marco und das Verkündigungsrelief am Ospedale maggiore (1465, über der Türe gegen den Naviglio). Gleichzeitig tritt nun die lombardische Plastik mit der des nördlichen florentiner Domportales in Parallele, nur daß ihr der antikisierende Zug fehlt. Den florentiner Einfluß vermittelte wahrscheinlich *Niccolo d' Arezzo* selbst, dessen Stil die Figuren an der „Guglia Carelli" (Eckpfeiler der nördl. Sakristei, mit Propheten und Engeln geziert, 1403) und am Sarkophage Carelli (r. Langschiffwand, 1408) nahe stehen.

a b c d e f g h i k l m

Diese florentiner Richtung zeigt sich auch in Castiglione d'Olona
a (nicht an der Portallünette der Collegiata [1428], der Arbeit eines Bildners von Tradates Richtung, sondern am Portale der
b Chiesa di Villa, an der Dekoration des Pal. Castiglione, am
c Castiglionegrabmale in der Collegiata und am Taufbecken im
d Baptisterium) und besonders in Venedig, am Dogenpalaste (s. S. 429 o u. ff.), wie an S. Marco, wo seit 1419 *Nicc. d'Arezzo* (S. 430 e u. ff.) und an der Ca' Doro, wo *Matteo Raverti* (S. 97 a) mit andern Lombarden arbeitete. So werden die Errungenschaften der florentiner Kunst schon in der ersten Hälfte des Quattrocento auch durch die Lombardei getragen, um sich dann auf doppeltem Wege fortzupflanzen: durch das Vorbild der Arbeiten *Donatellos* in Padua und durch *Michelozzos* Tätigkeit in Mailand (S. 124 a u. b, 152 e u. 192 i u. k), neben der vielleicht noch Einflüsse der florentiner Tonbildner in Frage kommen.

Eine selbständige, vor und neben den Robbia tätige Gruppe von florentiner Tonbildnern (vgl. S. 437 c u. ff.) hat nämlich besonders in Oberitalien eine Reihe unter sich nahe verwandter Skulpturen in unglasiertem Ton hinterlassen und dort das Eindringen der Renaissance mit vorbereitet. Die greifbarste Persönlichkeit (*Dello Delli?* oder *Giov. di Bartolo il Rosso?*, nach andern ein *anonymer Oberitaliener*) unter ihnen ist der sog. *Meister der Pellegrinikapelle* in
e S. Anastasia in Verona, wo Reliefs aus dem Leben Christi, in gebranntem Tone ausgeführt, die Wände der Kapelle vollständig bekleiden. Ähnlich ein reich gegliederter Altar im Dome von
f Modena. Bei noch mangelhafter Körperkenntnis und einer eigentümlich barock-gotischen Ornamentierung sind diese Skulpturen ausgezeichnet durch die Innigkeit der Empfindung. Das schönste Werk der ganzen Gattung ist das Grabmal des Beato Carissimo
g in den Frari zu Venedig (vgl. S. 533 f). Vielleicht steht auch der
h Engelreigen in der Portinarikapelle bei S. Eustorgio in Mailand damit in Verbindung. (Vgl. S. 152 e.)

Ein nicht unwesentliches Element für die Ausbildung der Plastik des Quattrocento in der Lombardei war, wie gesagt, der Einfluß der benachbarten deutschen Skulptur. Dieser macht sich in dem reichen Aufbaue der Altäre, in der Vorliebe für kleine Figuren, für die Ausführung in Holz, in der unruhigen Haltung und knitterigen Gewandung geltend, während der Kern der nordischen Kunst, die tief innerliche Auffassung, von den lombardischen Künstlern leicht in Geziertheit verkehrt wird.

Bei den ersten lombardischen Meistern, von denen wir Arbeiten kennen, den *Mantegazza* und *Gagini,* treten diese verschiedenen Einflüsse bereits in eigentümlicher Weise zutage. Ihr Hauptstreben geht auf einen lebendigen Gefühlsausdruck; daher sind sie in ein-

zelnen Geſtalten und wenig bewegten Darſtellungen oft von beinahe inniger Empfindung, die allerdings, namentlich in ſpäterer Zeit, leicht in Sentimentalität ausartet. Für bewegte Szenen wie für monumentale Geſtalten reicht aber ihre Auffaſſung und oberflächliche Kenntnis der Natur nicht aus: der Eindruck der Leidenſchaft bleibt nur bei dem ehrlichen naiven Streben der früheſten Meiſter noch erträglich, wird aber bald zur Karikatur. Die Statuen ſind vielfach ſchwächlich und charakterlos, oft übermäßig ſchlank und hager, von überreichem, meiſt knitterigem und kleinlichem Faltenwurfe. Eine liebevolle Durcharbeitung und ein Sichvertiefen in die Natur war ſchon durch die Art der Arbeit mehr oder weniger ausgeſchloſſen, da faſt alle hervorragenden Bildhauer der Lombardei zugleich Architekten waren und als ſolche die dekorative Ausſchmückung ihrer oft ſehr umfänglichen Bauten als große Unternehmer leiteten und vergaben. Ihr vorwiegend plaſtiſcher Sinn verführte ſie, die Faſſaden ihrer Bauten moſaikartig aus den mannigfachſten plaſtiſchen Details zuſammenzuſetzen und die Wände des Innern mit den reichſten Skulpturen zu überdecken, die dadurch den monumentalen wie den eigentlich dekorativen Charakter einbüßen — wenigſtens in der Nähe betrachtet, wo ſich die Dekoration in eine Menge zahlloſer Figürchen und Reliefs auflöſt. Doch zeigt ſich in dieſem immerhin der naive, liebenswürdige Charakter der Künſtler von ſeiner vorteilhafteſten Seite.

Bei dieſen Eigentümlichkeiten iſt es begreiflich, daß die einzelnen Meiſter unter ſich weit weniger individuelle Verſchiedenheit zeigen, als die gleichzeitigen toskaniſchen und ſelbſt venezianiſchen Bildhauer, und daß das Hauptintereſſe an ihren Werken in dem Geſamteindrucke jener großen architektoniſchen Dekorations- und Prachtſtücke liegt, die ſie ſchufen: der Certoſa von Pavia, dem Dome von Como, der Cappella Colleoni in Bergamo und dem Dome von Mailand. Wir werden daher den architektoniſchen Schmuck dieſer Bauten als Ganzes betrachten und nur eine kurze Charakteriſtik der Hauptmeiſter vorausſchicken.

Die Brüder *Mantegazza, Antonio* († 1493) und den bedeutenderen *Criſtoforo* († 1482), finden wir 1464 (wohl ſchon ſeit längerer Zeit) in der Certoſa von Pavia und ſeit 1472 an deren Faſſade, a an den Sockelreliefs, mit *Omodeo* zuſammen beſchäftigt. Ihre Kunſtweiſe iſt ganz beſonders herb und eckig, die Falten ſind knittrig, als wären die Stoffe von Papier (Relief der Beweinung Chriſti b im Capitolo dei Converſi, eine Pietà in der inneren Lünette der c aus dem Querſchiffe in den kleinen Kreuzgang führenden Tür, der die Pietà außen am Ospedale di S. Matteo in Pavia gleicht, d das feine Lavabo in der Certoſa [1. Kapelle links] und die e Tür im Chioſtro grande, die nach dem Parke führt, mit f

dem Reliefporträt der zweiten Gattin Giangaleazzo Viscontis, Katharina).

Den Mantegazza verwandt iſt auch der hervorragendſte unter den lombardiſchen Bildnern, *Giovanni Antonio Omodeo* oder *Amadeo* von Pavia (1447—1522), der ſchon ſeit 1466 mit ſeinem Bruder a *Protaſio* neben den Mantegazza in der Certoſa tätig war. Von 1470—76 war er für den Condottiere Bartolommeo Colleoni mit b der Ausſchmückung der von ihm errichteten Kapelle bei S. M. Maggiore in Bergamo beſchäftigt. Der Bildſchmuck an der Faſſade iſt zum Teil wohl aus dem Innern übertragen, das 1774 ganz umgeſtaltet wurde. Dies gilt vor allem von den Fragmenten und Tugendſtatuen neben dem Eingange, deſſen Ornamentik ſich durch beſondere Feinheit auszeichnet. Im übrigen ſind beſonders die Sockelreliefs mit den Geſchichten der Geneſis und den Taten des Herkules bemerkenswert. Die Büſten Cäſars und Trajans, die in Tabernakeln als Fenſteraufſätze dienen, ſowie die in Medaillons angebrachten Köpfe des Auguſtus und Hadrian geben wenigſtens einen Begriff von der damaligen Vergötterung des Altertums. An den beiden Grabmälern im Innern entſchädigt der überreiche plaſtiſche Schmuck nicht genügend für den mangelhaften Aufbau. c Das einfachere Denkmal der Medea († 1470) mit drei tüchtigen allegoriſchen Figuren iſt bei leichter Anmut doch ernſt aufgefaßt. d Das Grabmal des Bart. Colleoni († 1475) iſt weit reicher: vier auf Löwen ruhende Säulen tragen einen Schrein mit Paſſionsreliefs, von der fleißigen und ſaubern, aber im Ausdrucke bis zur Grimaſſe übertriebenen Art der lombardiſchen Plaſtik. Von be- e ſonderem Reiz iſt der Puttenfries[1]). Die hölzerne Reiterſtatue ſtammt von dem Nürnberger *Sixtus Siry* (1500); auch an Omodeos Marmorſkulpturen waren Gehilfen beteiligt. In Auffaſſung und Stil nähern ſich die fünf auf dem Unterbaue des Denkmals teils ſitzenden, teils ſtehenden Heldenſtatuen ſchon ſeinen an die Kanzeln f des Doms von Cremona übertragenen Reliefs von einem g Märtyrergrabe (1482, wovon auch das Rundrelief eines Preſepio im Muſeo Archeologico zu Mailand, Nr. 107), ſowie den einzelnen bezeichneten Reliefs an der Chorwand des Doms zu Cremona (am Altare r. der h. Franz und Hieronymus in der Wüſte, 1484, und am Altare l. Chriſtus an der Säule und Chriſtus der Magdalena er- h ſcheinend). Dort von ihm auch das große Relief: St. Himerius Almoſen verteilend (Querſchiff links). Für die Entwickelung Omodeos ſind ferner die Reliefs des ebenfalls von ſeinem urſprünglichen i Entwurfe abweichenden S. Lanfranco-Monumentes in S. Lan-

---

1) Der darüber befindliche Teil des Denkmals weicht von Omodeos urſprünglichem Entwurfe ab. Der zweite Sarkophag gehört kaum dorthin, und die heutige Aufſtellung der Heldenſtatuen ſowie der Tugenden iſt apokryph.

franco bei Pavia (um 1500) wichtig[1]). Schon früher (1491) hatte er dort in der Krypta von S. Michele am Grabmale Mart. Salimbeni das Lünettenrelief der von zwei Donatoren verehrten Jungfrau geschaffen. — Noch früher entstanden der Sakristeibrunnen im Carmine zu Pavia mit der Krönung Mariä (1466), die zwei Tondi der Verkündigung im Museo Archeologico zu Mailand, das Relief der Madonna mit dem h. Rochus aus dem Dome zu Pavia (jetzt im Vorsaale des Bischofspalastes, nicht vor 1478) und die zwei großen Reliefs der Anbetung und Flucht nach Ägypten im Museo d'Antichità zu Parma (vgl. auch S. 530 a u. k). a b c d e f

Von 1491—99 hatte Omodeo wieder die Oberleitung am Baue der Certosa. An dieser rührt zunächst die Außendekoration der zum kleinen Kreuzgange führenden Türe (1466) von seiner Hand her. Auch an dem überaus reichen Terrakottaschmucke dieses und des größeren Hofes war Omodeo beteiligt, vielleicht auch an dem Brunnenrelief im kleineren Hofe (Christus und die Samariterin). Seit 1491 arbeitete er an der berühmten Fassade, die in ihren wesentlichsten Teilen, namentlich den reichsten Fenstern, sein Werk ist (s. S. 529 f u. ff.). Im Jahre 1499 nach Mailand berufen, widmete er sich hier hauptsächlich dem Baue der Kuppel des Doms und der Dekoration des einen sie flankierenden Treppentürmchens. g h i k l

Omodeos spätere Arbeiten zeichnet eine größere Lieblichkeit, eine bessere Durcharbeitung und feinere Kenntnis des Körpers aus; doch tritt zuweilen schon an die Stelle der alten energischen, wenn auch herben Auffassung eine gewisse Weichlichkeit und Flauheit. Dieser Art ist das kleine geschmackvolle Epitaph mit dem Relief des Branda Castiglione in S. M. delle Grazie zu Mailand (1495), das dem *Omodeo* sehr nahe steht, während das vortreffliche Relief des Presepio neben dem Eingange von S. Carlo ebendort stilistisch zwischen Omodeo und Rodari steht. m n

Diesem späteren Stile Omodeos sind die Arbeiten des *Ben. de' Brioschi* verwandt, der das Hauptportal der Certosa errichtete (s. S. 157 a). Geringer ist die bez. Madonna am Monumente des Giangaleazzo Visconti. Von ihm rühren auch die vier Reliefs an der Arca der hh. Petrus und Marcellinus in der Krypta des Doms zu Cremona (1507) her. Der Werkstatt Brioscos möchte am ehesten auch das vielfigurige Pietàrelief im großen Saale des Monte di Pietà zu Mailand zuzuteilen sein; es stammt von dem 1523 errichteten Portale seines alten Sitzes. — Von *Giov. Pietro de Rhaude* o p q

---

1) Nah verwandt die aus S. Mauro jetzt in das Museo Civico zu Pavia gelangten Reliefs aus dem alten und neuen Testamente. Eine andere Folge der gleichen Szenen ist an der Front der Certosa in den späteren Oberteil (oberhalb der Galerie) eingelassen. Im Klosterhofe von S. Lanfranco zu Pavia wichtige Terrakottaumrahmungen von *Omodeo*. * ** ***

(da Rhò) ſind die Statuen der hh. Petrus, Paulus, Marcellinus
und Markus in Niſchen über dem Rundfenſter der Faſſade des
a Doms zu Cremona, das bez. Relief des h. Hieronymus am
b Treppenabſatze von Caſa Foſſati daſelbſt (Contrada dritta S. Vin-
c cenzo), ſowie das reiche Portal am Pal. Comunale. — Von *Tom.*
d *Amici* und *F. Mabila di Mazo* iſt der dürftige Altar des h. Niko-
laus mit drei Heiligen in Niſchen im Dome (äußere Chorwand
rechts, bez. und dat. 1495).

An den reicheren lombardiſchen Denkmälern dieſer Zeit iſt ſtets
eine Beteiligung verſchiedener Hände vorauszuſetzen. So an dem
e überaus prächtigen Grabmale des Giangaleazzo Visconti in
der Certoſa (ſ. S. 530 b). An dem ſtattlichſten der Borromeo-
f Denkmäler in der Grabkapelle auf Iſola Bella (dem Giov.
Borromeos) ſind ſogar mehrere Stilweiſen zu unterſcheiden; der
Unterbau mit den Ritterfiguren iſt um 1450 für ein Heiligengrab
gearbeitet (wohl von *Matteo Raverti*), während die Sarkophag-
reliefs aus der Schule des *Omodeo* (von *Giov. Ant. Piatti?*) ſtammen[1]).

Einige Künſtler, die gleichzeitig in Mailand tätig ſind, haben
vor dieſen Meiſtern der Certoſa und deren zahlloſen Mitarbeitern
eine energiſchere und feinere Auffaſſung der Natur und monumen-
taleren Sinn voraus, obgleich ſie weit mehr im kleinen tätig ſind.
Für beides kam ihnen der Aufenthalt Leonardos und Bramantes
in Mailand, wie ihre Tätigkeit außerhalb der Lombardei zuſtatten.
Criſtoforo Foppa, gen. *Caradoſſo* (geb. frühſtens 1452, † 1527), einer
der berühmteſten Goldſchmiede und Medailleure ſeiner Zeit und
als ſolcher jahrzehntelang am Hofe der Päpſte beſchäftigt, zeigt
in ſeinen plaſtiſchen Arbeiten (wenn ihm dieſe Arbeiten mit Recht
zugeſchrieben werden können, die ſehr verſchieden von ſeinen be-
glaubigten Medaillen ſind) eine den Florentinern verwandte Größe
und einen geſunden Naturalismus. Als Jugendarbeit aus ſeinem
erſten Aufenthalte in Rom (vor 1480) ſind jüngſt die beiden
g Darſtellungen auf den kleinen Bronzetüren in S. Pietro in
Vincoli in Anſpruch genommen worden, doch ſchwerlich mit
Recht (S. 498 a). Der ihm zugeſchriebene Fries in Bramantes
h Taufkapelle von S. Satiro (um 1488), ſpielende und muſizierende
Putten im Relief, von großen Medaillons mit Charakterköpfen
unterbrochen, erinnert in ſeiner Friſche und Derbheit an ähn-
liche Darſtellungen Donatellos. Die Medaillonköpfe ſind denen
i an der Faſſade des Ospedale Maggiore überlegen. Am
k nächſten ſtehen ſie den Kaiſerköpfen am Pal. Comunale von
Brescia, Arbeiten des *Tamagnino* (die ſechs Büſten der Rückfront)

---

1) Schwächer iſt das Grabmal des Camillo Borromeo, an der Kapellenwand
• links, mit dürftigen Schlachtenſzenen. — Von *Piatti* eine bez. Statue Platos im Hofe
der Ambroſiana, 1478.

und des *Gasparo da Milano* (alle übrigen s. u. Arch. S. 182 h)[1]). Die große Tongruppe der Beweinung Christi am Altare der S. Ansbertokapelle neben dem Querschiffe von S. Satiro in Mailand wird Caradosso ebenfalls, aber ohne hinreichenden Grund zugeschrieben. Sie zeigt eine dem G. Mazzoni (s. S. 517) verwandte Anordnung und Auffassung, aber mehr Geschmack und Energie. a

Tommaso da Cazzaniga vollendete mit *Ben. Briosco* das von seinem Bruder *Francesco* 1486 begonnene Grab des Stefano Brivio († 1484) in S. Eustorgio (s. S. 222 c) und arbeitete mit letzterem das Familiengrab der Della Torre (1483) in S. M. delle Grazie. — Fünf Reliefs aus der Jugendgeschichte Christi im Pal. Trivulzi stammen von dem durch Tommaso da Cazzaniga und B. Briosco gemeinsam gearbeiteten Grabmale Pier Visconti aus S. Marco. Ihren Stilcharakter trägt auch das Grabmal Guido Castiglione († 1485) in der Chiesa di Villa zu Castiglione d'Olona. Das stilistisch mit den zwei Mailänder Grabmälern verwandte, einfachere Grabmal Decembrio (1483) im Vorhofe von S. Ambrogio stammt wahrscheinlich aus der Werkstatt der Cazzaniga. In ihre Umgebung gehören auch Arbeiten wie das Relief der Anbetung in der Sala Capitolare der Certosa von Pavia und die Porta del Lavabo ebendort, endlich die große Marmorancona mit fünf Szenen des Marienlebens in der Badia von Campomorto (zwischen Mailand und Pavia). Ein Jugendwerk Cazzanigas ist vielleicht auch die Arca des h. Doninus in der Krypta des Domes von Borgo San Donnino. b c d e f g h i k

Von *Andrea Fusina* (seit 1506 am Dombaue, 1523 Capomaestro, † 1526) ist in Mailand das Monument Birago (1495) in S. M. della Passione, sowie das Grabmal des Batt. Bagaroto (1519), jetzt im Museo Archeologico, beide von klarem, aber pomphaft reichem Aufbaue und zierlicher Ornamentik. Im Charakter verwandt ist das Wandgrab des Giov. Mauruzi Tolentino (1517) in S. M. Incoronota, die Grabmäler Giac. Medici († 1513) in S. Tommaso zu Mailand, Varesi im Dome zu Monza (1521), Da Ponte im Dome zu Lodi, sowie ein reich ornamentierter, unbenannter Sarkophag in der Domkrypta zu Cremona (von *G. B. Magfio* aus Cremona). Das einfach schöne Epitaph Della Valle (1501) in S. M. delle Grazie zu Mailand steht Fusina nahe. — Den Kuppeltambour der Madonna zu Saronno schmückte er mit Statuen. l m n o p q r s t

1) Ähnliche Medaillonköpfe, wie am Hospitale, befanden sich an dem Banco Mediceo; mehrere davon sind in das Museo Archeologico gelangt, wie auch drei Büsten von einem Palaste in Corso Magenta, 29. Nah verwandt sind auch diejenigen des Monte di Pietà in Cremona, sowie der beiden Höfe in der Certosa von Pavia. * ** ***

Criſtoforo Solari, gen. *il Gobbo* († 1527), Bruder des trefflichen
Malers Andrea Solari und mit ihm (ſeit 1489) eine Zeitlang in
Venedig tätig, machte ſich ſeinen Namen durch das Grabmal der
Beatrice d'Eſte, mit dem ihr Gemahl, Lodovico Moro, ihn 1497 be-
auftragte. Das Grabmal wurde leider zerſtört; die beiden Grab-
a figuren der Beatrice und des Lodovico, die zu den edelſten Schöp-
fungen der lombardiſchen Plaſtik gehören, befinden ſich jetzt im
b linken Querſchiffe der Certoſa, ein Pietàrelief im Muſeo Ar-
c cheologico zu Mailand. Ebendort die ergreifende Büſte des
gegeißelten Heilands. Solaris Arbeiten im Dome zu Mailand
(1501–25: die vier Kirchenlehrer in den Kuppelzwickeln, 1501,
d Chriſtus an der Säule in der Sakriſtei, Adam, Eva und andere
Statuen am Äußeren) zeigen den ungünſtigen Einfluß, den der kurze
Aufenthalt in Rom auf die Naivetät des Künſtlers ausgeübt hatte.
Seine Bildniſſe nähern ſich denen ſeines Bruders Andrea, z. B. das
e Reliefporträt im Pal. Trivulzi zu Mailand und die beiden Por-
f trätmedaillons von Tom. und Giov. Boſſi († 1492) im Muſeo Ar-
cheologico. — In dieſem Zuſammenhange ſeien auch zwei Grab-
mäler erwähnt, von denen jetzt nur noch Reſte erhalten ſind: die
g Grabplatte des Ambr. Griffi († 1493) in S. Pietro in Geſſate
(Kapelle des l. Querſchiffs) mit der erſchreckend naturaliſtiſch ge-
bildeten Geſtalt des Toten in Hochrelief, ſowie zwei zu dem Grab-
male gehörende Medaillons mit den Bildniſſen Griffis und des
h h. Ambroſius; ferner die Grabplatte der Beatrice Busca-Rusconi
in S. Angelo (rechts vom Hochaltare an der Wand eingemauert,
laut Inſchrift 1499 gearbeitet) mit der liegenden Toten. Den Ar-
chitekten *Pier Ant. Solari* († 1493), Sohn Guinifortes und Erbauer
der Türme des Kremls zu Moskau, lernen wir als Bildhauer kennen
i in der Grabſtatue des Biſchofs De Capitani († 1478) im Dome
zu Aleſſandria (Sakriſteigang), ſowie in der für den Dom von
k Mailand 1485 gearbeiteten ſog. „Madonna del coazzone" im
Muſeo Archeologico.

Mehr noch als die genannten Künſtler war *Ambrogio da Milano*
auswärts tätig; er iſt ſogar nur noch außerhalb der Lombardei in
ſeinen Werken nachweisbar: in Venedig, wo er das Portal von S.
l Michele (1470) arbeitete und an der Dekoration von S. Giobbe
m und von S. M. dei Miracoli beteiligt war; ferner in Ferrara,
Urbino, Fano und Spoleto (vgl. S. 202 d u. e, 214 i, 215 a u. 479 i
und über ſeine Tätigkeit als Architekt S. 143 i u. k, 170 a u. 286 a).

Der jüngſte und berühmteſte unter dieſen Künſtlern, *Agoſtino
Buſti Serabaglio*, gen. *Bambaja* (ca. 1480–1548), wächſt noch völlig
aus der Frührenaiſſance heraus. Während der Einfluß der Hoch-
renaiſſance ſich in ſeinen ſpäteren Werken nur als Ausartung in
völlige Manier kenntlich macht, geht er mit ſeinen beſſeren Arbeiten

noch ſo ſehr in den älteren Bahnen, daß er am richtigſten hier in
Verbindung mit den verwandten, wenn auch älteren und ihm zum
Teil entſchieden überlegenen Künſtlern betrachtet wird. In ihrer
Frühzeit zierlich und voll naiven Reizes, namentlich in erzählen-
den Reliefs, wird ſeine Kunſt ſpäter (zum Teil ſchon in den Re-
liefs am Grabmale des Gaſton de Foix) zur Karikatur des lom-
bardiſchen Stils; die Figuren werden übertrieben elegant, ſüßlich
und ſchwächlich oder gleichgültig, der Faltenwurf wird zu lauter
zierlichen Parallelfalten, die Reliefs ſind zu vollſtändigen Gruppen
ausgeartet und enthalten puppenhafte, ſchlecht proportionierte
Figürchen. Seinen Ruf verdankt er vornehmlich dem Denkmale
des Feldherrn Gaſton de Foix, wozu ihm Franz I. 1515 den Auf-
trag gab, das er aber nie ganz vollendete; ehemals im Kloſter
S. Marta zu Mailand, jetzt zum größeren Teile im Muſeo Ar- a
cheologico, einzelnes in der Ambroſiana, in der Villa Busca b
(già Arconati, zu Caſtelazzo bei Mailand), im Muſeum zu Turin c
und im Auslande. Der jugendliche Held liegt in ruhigem Schlafe,
„faſt fröhlich im Tode über die errungenen Siege" (Vaſari) auf
dem tuchbedeckten Sarkophage; das ornamentale Detail, nament-
lich die Ordenskette, von erſtaunlich minutiöſer Ausführung. — Im
Muſeo Archeologico ferner das anmutige Grabdenkmal des d
Lanzino Curzio (1515). An beiden Denkmalen arbeitete ſein Schüler
Criſtoforo Lombardo, ſeit 1526 Dombaumeiſter, mit. — Außerdem
beſitzt Mailand von ihm zwei Medaillons mit der Verkündigung e
am Portale der Caſa Ponti (Via de' Bigli), das Epitaph von f
Giov. Ant. und Angela Boſſi in S. M. Incoronata, von 1526
(1. Kap. l.) mit den Profilbildniſſen der Ehegatten in Hochrelief,
die Grabſtatue des Kanonikus Toſi in S. Fedele (Gang zur g
Sakriſtei); im Dome (r. Querſchiff) ein Relief der Darſtellung Mariä h
(1543) mit perſpektiviſchem Hintergrunde und die Grabmäler i
des Kardinals Marino Caracciolo (Chorumgang) und des Giov.
A. Vimercati (r. Seitenſchiff), woran er von 1537 bis zu ſeinem
Tode tätig war: kalte, nüchterne Arbeiten, wenn auch im Aufbaue
und in der Geſamtwirkung ruhiger als ſeine früheren Werke. —
Auch am Bildſchmucke der Front von S. Lorenzo in Lugano k
dürfte er beteiligt geweſen ſein. Endlich wird auch das Grabmal
des Merc. Bua in S. M. Maggiore zu Treviſo mit allegoriſchen l
Reliefs als ein Werk Buſtis in Anſpruch genommen, urſprünglich
für Fr. Gaffurio († 1522) in Pavia gearbeitet, aber nicht vollendet.

Von ſeinem Birago-Monumente (nach 1522) befinden ſich die
Hauptteile in der Grabkapelle der Borromeo auf Iſola Bella, m
andere Fragmente in Mailand (Muſeo Archeologico: Geißelung n
Chriſti und drei andere Paſſionsreliefs aus Villa Belgiojoſo, ſowie
zwei bez. Pilaſter; — und Ambroſiana: vier Paſſionsreliefs). Von

a einem Schüler Bustis sind die zwei Statuetten von Tugenden in S. Barnaba.

Es erübrigt hier noch die für die Lombardei so charakteristischen überreichen Prachtwerke des Skulpturenschmuckes im Innern und namentlich an den Fassaden einzelner Kirchen aufzuzählen.

b Den plastischen Schmuck des Doms von Como lieferte vornehmlich der Vollender des Baues (1487—1526), *Tommaso Rodari*, umfangreiche figürliche und dekorative Arbeiten. Sein Anteil daran verrät ein nur mittelmäßiges Talent (vgl. S. 158 h). Von *Tommaso* und seinem Bruder *Jacopo* gemeinschaftlich sind die beiden Denk-c mäler des älteren und des jüngeren Plinius an der Fassade (das eine bezeichnet und datiert 1498), dekorativ merkwürdig weniger wegen der barock-reichen Kandelabersäulen, als wegen der Konsolen mit den nackten magern Tragfiguren, offenbar den Schlußsteinen römischer Triumphbogen nachgebildet; die sitzenden Statuen manieriert und doch nicht ohne eine gewisse Schönheit. Mit großer Naivetät stellen die Reliefs den ältern Plinius dar, wie er zum brennenden Vesuv geht, den jüngern, wie er Briefe schreibt, vor Trajan plädiert usw. Die Putten mit Fruchtkränzen usw. zeigen dieselbe Verwandtschaft mit denen Donatellos und der paduanischen Malerschule, wie die meisten der genannten Dekorationswerke Oberitaliens. Ein bez. und dat. (1507—9) Werk der beiden Brüder d ist sodann die Porta della Rana (nördliche Seitenpforte)[1], auf das reichste überladen in der lombardischen Art jener Epoche. Viel einfacher und edler in der Dekoration ist die südliche Seiten-e pforte (1491), die auf den Einfluß, wo nicht auf einen Entwurf f Bramantes schließen läßt. Sonst weisen im Innern noch die Altäre der h. Lucia (1492), Apollonia (1493) und des Täufers (1498), sowie die Hochreliefs der Tugenden unter den Orgeln auf die Hand g der Rodari hin; am Äußern die Statuen an den Eckstrebepfeilern und den ersten Fenstern. Die übrigen zahlreichen Skulpturen an und in diesem prächtigen Gebäude sind von verschiedenem Wert. h Am schönsten sind die Prophetenstatuen vor den Strebepfeilern des Langhauses, besonders aber auch die Statue des bei Catull i genannten Comasker Dichters Caecilio außen am ersten Strebe-k pfeiler rechts. Die Urnenträger unter dem Simse an den Strebepfeilern stehen z. T. an origineller Energie denen von S. Marco in Venedig nahe; andre zeigen schon spätere Formenbildung. Von l Gehilfen ausgeführt sind die meisten Bildwerke an der Fassade: also die Statuen in den Nischen der Pilaster, über dem Haupt-

---

1) Wie dort über die römischen Kaiser, so darf man sich über Bacchanten, Kentauren, Herkules, Genius Imperatoris und anderes Heidentum (meist Nachbildungen von Plaketten des *Moderno* u. a.) nicht verwundern. Die Lünettengruppe enthält wenigstens Mariä Heimsuchung.

portale, in den Fenſtergewandungen und weiter oben, ſowie das Anbetungsrelief der Portallünette; ferner im Innern: die Apoſtel an den Pfeilern des Hauptſchiffes, die beiden Seitenportale und mehrere Altäre, mittelgute Arbeiten in der Weiſe der Lombardi. — Eine authentiſche Arbeit der Rodari iſt außerdem das Relief der Madonna mit Kind und zwei muſizierenden Engeln in einem von zwei Putten gehaltenen Kranze im Muſeo Archeologico zu Mailand, ein Werk ihrer Schule die weibliche Büſte ebendort, ſowie das dreiteilige Ciborium im Chore von S. Lorenzo zu Lugano.

An der Faſſade von S. Lorenzo zu Lugano ſind unten derbere Reliefhalbfiguren von Apoſteln und Heiligen angebracht, dieſe zum Teil von einem ähnlichen ſüßen Ausdruck, wie die entſprechenden Figuren an S. M. de' Miracoli in Venedig. Die Arabeskenpfoſten der drei Portale (1517) ſind zwar — zumal im Verhältnis zu ihrer baulichen Funktion — ſehr überfüllt, auch z. T. nicht mehr rein in der Kompoſition, aber von der eleganteſten Arbeit, ſchwungvoll und ſtark unterhöhlt, durchaus im Geiſte der Hochrenaiſſance, etwa von den Dekoratoren der Miracolifaſſade in Brescia geſchaffen (vgl. S. 183 g u. ff. u. 527 k).

Weitaus die bedeutendſte Leiſtung der lombardiſchen Plaſtik iſt der Schmuck der Certoſa bei Pavia, deren Inneres wie die Faſſade eine geſchichtliche Überſicht der ganzen lombardiſchen Skulptur bildet, weshalb ſpätere Teile hier gleich mit erwähnt werden mögen. Die Steinkapitäle und Konſolen der zwei Chioſtri arbeiteten ſeit 1451 Übergangsmeiſter im Stile Filaretes und Guin. Solaris (S. 94 b); am Terrakottaſchmucke, von kräftigſtem Reichtum aller Formen, waren ſeit 1464 neben *Rinaldo de Stauris* aus Cremona *Criſt. Luoni* u. a., ſowie ſeit 1466 *G. A. Omodeo* und *Criſt. Mantegazza* tätig[1]). Für die Faſſade werden vom 15.—17. Jahrh. gegen 30 Bildhauer namhaft gemacht, worunter die beiden *Mantegazza*, die Brüder *Omodeo*, *Stef. da Seſto*, *Criſt. Romano*, *Andrea Fuſina*, *Paſio Gagini* und *Tamagnino* für das 15., *Gian. Giac. della Porta*, *Ben. de' Brioſchi*, *Buſti* und *Criſt. Solari* für das 16. Jahrh. die wichtigſten ſind. Die ganze lombardiſche Skulptur hatte hier ihren Herd und ihre Schule. Die Ausſchmückung ſcheint vom Sockel aus und ohne von vornherein feſtſtehenden Plan begonnen zu haben. Streng ſtiliſierte Kaiſerköpfe, Reliefs aus der Paſſionsgeſchichte, untermiſcht mit mythologiſchen Darſtellungen und figurenreichen Reliefs aus dem Leben Giangaleazzo Viscontis, ſowie reizende Engel-

1) Eine Vorſtufe hierzu bildet die Dekoration am Chioſtro della Puſterla (Prieſterſeminar) zu Pavia, 1461, während die Puttenmotive an den Arkaden des Kloſterhofs von S. Lanfranco (1467) den beſten Skulpturen der Certoſahöfe gleichſtehen.

köpfe am Hauptgeſimſe zieren den reichen Sockel: die Seite links vom Portale gehört *Omodeo* und ſeinen Gehilfen, unter denen ſich *Ant. della Porta* unterſcheiden läßt, — die Seite rechts den beiden *Mantegazza.* An dem Portale arbeitete *Omodeo* die Reliefs des rechten Sockels, *Stef. da Seſto* und *Biagio da Vairone* die zwei Streifen rechts und links mit Heiligen, alles übrige *Tamagnini* und namentlich *Benedetto Briosco* (1501—8). Unter den vollendeteren Figuren des Hauptgeſchoſſes zeichnen ſich zwei Frauengeſtalten in der Seitenniſche des erſten linken Pfeilers, die Statuen des h. Bruno und des Giangaleazzo über dem Eingange, ſowie Adam und Eva (von *A. Marini*) oben unter dem Giebel aus. Die Freiſkulpturen meiſt ohne höheres Lebensgefühl und von allzu ſcharfer Behandlung der Gewänder, größtenteils nach 1550 bis in die neueſte Zeit.
a — Im Innern der Kirche ſind die zwei reichen Türumrahmungen im Querſchiffe mit den trefflichen Porträtbüſten für die dekorative Plaſtik der Schule höchſt charakteriſtiſche Werke (1477): die Türe der Sagreſtia vecchia von *Omodeo* (unterer Teil) und *Ben. Briosco* (oberer Teil mit den Büſten) und die der Stanza del Lavabo, bedeutender, von *Cazzaniga* (?) und *Ben. de' Brioschi* (die Büſten).
b Beim Denkmale des Giangaleazzo (in reicher Frührenaiſſance) hatte *Criſtoforo Romano* außer am Entwurfe auch an der Ausführung den hauptſächlichſten Anteil (1494—97); die Statue der Madonna, von altertümlichem Gepräge, fertigte *Benedetto Briosco,* die Zeichnung zum Sarkophage *Gal. Aleſſi* (1560), die Fama und Victoria auf demſelben *Bern. de' Novi* aus Val d'Intelvi (1564). —
c Die Pietà am Antependium des Hochaltars im Mönchschor iſt ein Werk des *Ambr. Volpi* aus Caſalmonferrato, dem auch der Auf-
d bau des Hochaltars ſamt Bronzetabernakel (1567—80), wahr-
e ſcheinlich auch der Prieſterſitz und der Evangelienambon, wie
f auch die reiche Tür im Lavabo und die Kanzel im Refektorium angehören. (Er iſt auch der Schöpfer des Evaſiusaltars im
g Dome ſeiner Vaterſtadt [1563], wovon ſechs Statuen und fünf Reliefs jetzt in der Sakriſtei aufbewahrt werden.) Geringer ſind die
h beiden Marmortabernakel neben dem Hauptaltare, das linke von *Stefano da Seſto* und *Biagio da Vairone* (1511), das rechte von *Tamagnini* und *Pace Gagini* (1513). — In der Sagreſtia Nuova
i ein ſchönes Relief, Chriſtus im Grabe ſtehend von Engeln unter-
k ſtützt; in der Stanza del Lavabo das Lavabo von *Alb. Maffiolo* aus Carrara, das Paſſionsrelief daran von *Omodeo,* die „Fuß-
l waſchung" von einem Mantegazzaſchüler. — (Im ſog. Muſeo zahlreiche Skulpturfragmente und Zeichnungen.)

Die vorwiegend dekorative Plaſtik Genuas ſ. S. 215.

* * *

In den Städten der Terra ferma macht ſich, je weiter nach Oſten um ſo ſtärker, neben dem lombardiſchen der venezianiſche Stil geltend.

In Brescia iſt das Doppelportal am Carmine [a] ein noch unbeholfenes Spezimen der Frührenaiſſance, während das von S. M. delle Grazie [b] (ca. 1450) auch ſchon im Lünettenrelief ihre volle Grazie zeigt. Im Dome (3. Altar, rechts) iſt der Marmorſchrein [c] der hh. Apollonio und Filaſtrio mit ſeinen Legendenreliefs und Statuetten ein ſehr ſorgfältiges, doch nicht gleichmäßig belebtes Werk der Zeit (1510) im Charakter des Briviograbmals in S. Euſtorgio zu Mailand. Von derſelben Hand das Preſepiorelief [d] am Hochaltare von S. Francesco. Überreich an dekorativem und figürlichem Schmuck iſt das ſpätere (1530), nach dem Muſter von Riccios Torrianomonument in S. Fermo zu Verona aufgebaute Grabmal Criſt. Martinengo im Muſeo Civico [e]; die Ornamentik Werkſtattarbeit *Stef. Lambertis*, die figürlichen Marmormedaillons, wohl die beſten Skulpturen Brescias, vermutlich von *Gaſp. da Cairano* (die Bronzereliefs datieren aus dem reifen Cinquecento). Von ihm wohl auch die beiden ſchönen Altarumrahmungen (Marmor) im r. Schiffe von S. Francesco [f]. Gleichen Reichtum zeigt der weſentlich dekorative Skulpturenſchmuck von S. M. de' Miracoli [g] (ſeit 1480; ſ. S. 183 g u. ff.).

In Verona tritt der Florentiner *Giov. di Bartolo* gen. *Roſſo* (ſ. S. 463 a u. ff.) ſchon früh mit dem Grabmale Brenzoni [h] (beg. nach 1424) in S. Fermo auf, deſſen Wandgruppe der Auferſtehung ſchön realiſtiſch, doch nicht in Donatellos Manier, wie wir ihn in Florenz kennen lernen, ſondern wie ein früher plaſtiſcher Piſanello belebt iſt; der Sarkophag iſt zum Grabe Chriſti umgedeutet, vor dem die ſchlafenden Wächter ſehr gut und geſchickt angebracht ſind; ein Engel hält den Grabſtein, andere die Leuchter, Putten mit vollen Locken ziehen den Vorhang. (Der Freskenſchmuck: Verkündigung und zwei Knappen, eine bezeichnete Jugendarbeit des *Vittore Piſano.*) — Von gleicher Art iſt das Reiterdenkmal des Corteſſia Sarego (1424—29) im Chore von S. Anaſtaſia [i]. Vor und hinter dem Feldherrn ſtehen — nicht mehr auf gotiſchen Konſolen, ſondern auf naturaliſtiſch dargeſtellten Felsſtufen — zwei geharniſchte Knappen, die den Vorhang des Baldachins auf die Seite halten; der vordere zieht die Müţe vor dem Herrn; auf dem Gipfel des Baldachins ein Schildhalter. Dies durchaus profane Werk iſt von barock-gotiſchem Aſtwerk rings umrahmt; darüber folgen (in Fresko) Engel, Heilige und Legendenſzenen. Auch alles Plaſtiſche iſt bemalt. Den gleichzeitigen venezianiſchen Arbeiten iſt dieſes Denkmal an Energie und geſundem Naturalismus entſchieden überlegen. — Aus derſelben Zeit (um 1430 bis 40) der plaſtiſche Schmuck der Capp. Pellegrini in S.

Anaſtaſia (vgl. S. 520 e). — Als Spezimen der in Verona nicht ſelten vorkommenden Holzſkulpturen (meiſt Reliefs der Pietà, des Eccehomo, der Grablegung) ſei das bemalte Eccehomorelief
a in S. Lorenzo (2. Hälfte des 15. Jahrh.) angeführt. Den Stil einer ſpätern Zeit, indes noch vielfach von gotiſchen Reminiszenzen durchſetzt, verkörpert u. a. das ergreifende Pietàrelief in S.
b Fermo Maggiore (1523, vorletzter Altar r.), — ein gemeißelter Mantegna.

In Verona trifft man außerdem eine Menge Giebelſtatuen, hauptſächlich über den Renaiſſancealtären der älteren Kirchen, die den allgemeinen Schultypus in ſehr abgeblaßter Form wieder-
c geben. So die im Dome, in S. Anaſtaſia u. a. a. O.; auch die
d über dem Portale des biſchöfl. Palaſtes, denen der Lombardi in Venedig ſehr ähnlich (1502); die fünf berühmten Veroneſer auf
e der Dachbaluſtrade des Pal. del Conſiglio uſw. Das Bedeu-
f tendſte enthalten ein paar Altäre in S. Anaſtaſia: der vierte links mit vier Statuen übereinander auf jeder Seite, von reinem und gutem Ausdruck; — und der erſte links mit bemalten Statuen auf den Seiten und im Giebel, naturaliſtiſcher und befangener, aber voll Charakter und beſeelt von Andacht; die drei Hauptſtatuen des Altars ſelbſt wohl von anderer Hand. Beide Altäre von weſentlich lombardiſchem Charakter. Die Unterwerfung Veronas unter Venedig machte dieſer kurzen Blüte ein raſches Ende; doch fand die veroneſer Kunſt außerhalb der Heimat durch A. Rizzo in Venedig eine glückliche Entwicklung.

Auch in Vicenza zeigen die prächtigen Altarumrahmungen in den Kirchen (ſ. S. 221 a u. ff.) manchen Statuenſchmuck, wenn auch nicht ſo reich wie die Altäre Veronas. Im allgemeinen machen ſich darin, wie in der gleichzeitigen Malerei Vicenzas, die Einflüſſe der paduaner und venezianiſchen Schule in glücklicher Miſchung geltend, und verleihen dieſen Arbeiten mehr Charakter, als die gleichartigen veroneſer beſitzen. Als eines der anmutigſten Beiſpiele ſeien die Statuen der Madonna zwiſchen den hh. Criſtophorus und Laurentius über dem hübſchen Frührenaiſſanceportale
g des Findelhauſes (Oratorio di S. Marcello) genannt. Von herberem Charakter, im Figürlichen an Bellini, im Ornamentalen an Mantegna erinnernd, iſt der Altarſchrein im r. Querſchiffe
h von S. Lorenzo mit der Pietà zwiſchen den hh. Franz und Bernhard und einem Gott-Vater in Cherubsglorie in der Lünette (1474). Die den Altar krönenden Halbfiguren der Madonna zwiſchen St. Sebaſtian und St. Antonius, voller in den Formen und ganz venezianiſch im Charakter, ſcheinen ſpäteren Urſprungs zu ſein.

✦ ✦ ✦

Ähnlich wie in Florenz und Siena wächst in Venedig die Skulptur der Renaissance unmittelbar aus der gotischen Vorzeit heraus, die, wie wir sahen, gegen Ausgang des 14. und im Anfange des 15. Jahrh. eine blühende und achtenswerte, bereits stark auf die Renaissance hinarbeitende Plastik aufzuweisen hatte. Der Künstler, der hier voran genannt zu werden pflegt, ist *Bartolommeo Buon* oder *Bon* († zw. 1464 u. 67). Bei ihm wie bei den Massegne, bei den Lombardi und anderen Renaissancebildnern Venedigs ist häufig von einer Künstlerfamilie die Rede. Die Bestellungen übernahm das Haupt der Familie oder der Werkstatt; die verschiedenen bei der Ausführung tätigen Hände sind daher schwer zu unterscheiden. B. Buon nimmt nach seinem einzigen bezeichneten, mit seinem Vater *Giovanni* († vor 1443) ausgeführten Werke, dem plastischen Schmucke der Porta della Carta des Dogenpalastes a (beg. 1438, voll. 1444; an der inneren Seite nach dem Hofe zu, dem sog. Arco Foscari, erst nach Buons Tode von andern Meistern ausgeführt), eine ähnliche Übergangsstellung ein, wie in Florenz etwa Niccolò d'Arezzo und wie Quercia in Siena. Gerade mit dem letzteren trifft er hier sowohl in den vier Tugenden als in den Engeln und Putten nahe zusammen. Mit dem mutwilligen Herumklettern, ja schon mit der Darstellung dieser nackten Kinder zwischen den gotischen Krabben ist die Renaissance offen ausgesprochen; von den Tugenden geben die Fortitudo und Temperantia herrliche Motive, die so ganz verschieden von Ghibertis Art und doch parallel mit ihr die Freiheit des neuen Stiles noch mit der Würde des gotischen verbinden. Von der Porta della Carta stammt auch die Büste Foscaris im Museo Archeologico. Für Udine b schuf *Bartolommeo* 1448 die Madonna an der Ecke des Pal. Civico. c

Diesen Skulpturen kaum verwandt sind die Figuren an der Fassade von S. M. dell' Orto; die Apostel erscheinen zu gering d für den Meister; sie tragen z. T. noch das Gepräge der Massegneschule, z. T. scheinen es Arbeiten der an der Fassade von S. Marco seit 1420 tätigen Florentiner zu sein; Buons selbst würdig ist der h. Christophorus und die Verkündigung über der Tür. Später die Madonna mit Kind, Halbfigur außen über der Sakristeitür, mild e und anmutig bewegt (fälschlich dem *G. de Sanctis* zugeschrieben, s. S. 428 f). Das Grabmal des Beato Carissimo (Pacifico Buon, um 1435) in den Frari mit dem großen, edel aufgefaßten Ton- f relief der Taufe Christi hat nahe stilistische Beziehungen zum Brenzonidenkmal *Rossos* in S. Fermo zu Verona (s. S. 531 h). Das Pietàrelief am Äußern von S. M. del Soccorso ist unter belli- g neskem Einflusse entstanden.

Etwa gegen die Mitte des Quattrocento mag der echt venezianische Marmoraltar in S. Pantaleone (Kap. links am Chore) entstanden h

ſein; die unterſetzten Heiligengeſtalten und das dem *Marino Cedrino* (1460, vgl. S. 167 k u. n) zugeſchriebene Relief der Grablegung entſprechen etwa den Gemälden Ant. Vivarinis.

Das früher dem Rizzo beigemeſſene Grabmal des unglück-
a lichen Dogen Francesco Foscari († 1457) im Chore der Frari iſt vielmehr eine tüchtige Arbeit im Charakter des B. Buon und mit Anklängen an das Grabmal des Tom. Mocenigo aufgebaut. Der Anſchluß an die gotiſchen Dogengräber iſt auch in der gotiſchen Dekoration unverkennbar. Die Figuren von lieblichem Ausdrucke und fleißiger Durchbildung. Die Urheber ſind wahrſcheinlich die auch am Dogenpalaſte beſchäftigten Brüder *Paolo* und *Antonio Bregno da Como.*

Schon lange vor dieſen Werken Buons und ſeiner Zeitgenoſſen entſtand ein Denkmal, das beweiſt, wie auch in Venedig die Befreiung von der alten Tradition durch unmittelbare Berührung mit der toskaniſchen Kunſt erfolgte. *Piero di Niccolò Lamberti* von Florenz und *Giov. di Martino* aus Fieſole ſind durch Namens-
b inſchrift als die Schöpfer des Dogengrabes Tom. Mocenigo († 1423) in S. Giovanni e Paolo beglaubigt (vgl. S. 430 c u. 464 oben). In dieſem gemeinſamen Werke, das ſich im Aufbaue wie in der noch halbgotiſchen Dekoration wohl abſichtlich an die venezianiſchen Vorbilder anſchließt, tritt die Überlegenheit und der Vorſprung, den die toskaniſche Schule vor dem übrigen Italien voraus hatte, klar hervor; es ſind Nanni di Bancos und Donatellos frühere Werke: die Apoſtel von Orſanmichele, die in den Heiligen, und die Figuren am Grabmale Johanns XXIII. im Battiſtero, die in den Tugenden als Vorbilder ſich erkennen laſſen. — Ein dieſem nahe verwandtes Werk wahrſcheinlich derſelben Bildner iſt das Grab-
c mal Raffaello Fulgoſo († 1427) im Santo zu Padua. Die inſchrifthaltenden Putten ſind die Brüder derjenigen am Strozzigrabe in S. Trinita zu Florenz; die Tugenden entſprechen mit ihren gedrungenen Verhältniſſen und den Gewandmotiven jenen des Mo-
d cenigograbmales. — Die Inſchrift an einem der Kapitäle des Dogenpalaſtes neben der Porta della Carta weiſt auch hier auf die Hand zweier Florentiner hin, und da dieſe Inſchrift ſich gerade
e unter der Gruppe von Salomos Urteil befindet, ſo hat man auch dieſes mit Recht geprieſene Werk den genannten Künſtlern zugewieſen (ſ. S. 430 c). Derartige Werke und die bald darauf folgende langjährige Tätigkeit Donatellos in Padua wie ſein wahrſcheinliches Auftreten in Venedig ſelbſt konnten auf die dortige Kunſtrichtung nicht ohne Einfluß bleiben.

Donatellos Kunſt kam nach Venedig durch *Bartolommeo Bellano* (vgl. oben S. 509 b u. ff.). Seine Tätigkeit hier muß eine häufigere und umfangreichere geweſen ſein. Als Venedig ihn mit Gentile Bellini an den Hof des Großtürken ſandte, galt er vermutlich als

der Meiſter der Plaſtik im Gebiete der Republik. Der Charakter ſeiner Arbeiten hat ſoviel mit dem der frühen Werke des Ant. Rizzo und des Pietro Lombardi gemein, daß ſein Einfluß auch auf dieſe ihm überlegenen Bildhauer wahrſcheinlich iſt. Sein Einfluß tritt auch bei *Andrea Vicentino* zutage, der 1479 die groß gehaltenen Halbfiguren der Propheten an den Marmorſchranken im Hauptſchiffe der Frari ausführte (noch mit gotiſch-maleriſcher Ornamentik).

Der erſte Künſtler, der uns als voller Meiſter der Renaiſſance entgegentritt, iſt *Antonio Rizzo*[1]) (geb. um 1430 zu Verona, arbeitete 1465—67 an den Chioſtri der Certoſa von Pavia, ſeit 1467 in Venedig, von dort flüchtig wegen Betrugs 1498, bald darauf in Foligno geſt.). Rizzo iſt uns durch ein bezeichnetes Werk eine wirklich greifbare, originelle Künſtlergeſtalt, ſämtlichen Venezianern gegenüber ausgezeichnet durch energiſche Auffaſſung und tüchtigen Naturalismus. Von altersher wird ihm zugeſchrieben das durch ſeinen gewaltigen Aufbau hervorragende Dogengrabmal Nicc. Tron († 1473) in S. M. de' Frari (Chor l.), in der Dekoration wie im Figürlichen ſchon vollkommene Renaiſſance, die Geſtalten von großem Reiz und bei aller Einfachheit und Naivetät von jener Tüchtigkeit und ſauberen Durchbildung, die fortan die Werke der Frührenaiſſance in Venedig auszeichnen. So haben wir an den beiden Tugenden an den Seiten des ernſten Standbildes auch die erſten vollſtändigen Typen jener fleißigen, zierlichen und angenehmen Gewandſtatuen, wie ſie ſich in den nächſten Jahrzehnten an zahlreichen Grabmälern wiederholen. Das Grabmal darf im Entwurfe dem Rizzo zugeſchrieben werden, in der Ausführung ſcheint außer den genannten drei unteren Figuren noch der Sarkophag mit der edlen Geſtalt des Toten und den Statuetten der drei Kardinaltugenden eigenhändig zu ſein.

Durch Nameninſchrift beglaubigt iſt ſodann eine der Statuen am Arco Foscari gegenüber der Treppe zum Dogenpalaſte, die Eva, durch welche ein Schluß auf das Gegenſtück möglich iſt. Die Statuen von Adam und Eva (wohl Rizzos erſte Arbeit in Venedig) ſind ſchon gegenſtändlich ſehr bemerkenswert. Die Frührenaiſſance, ſelbſt die florentiniſche, hat nur ausnahmsweiſe die Darſtellung des nackten Körpers zum Vorwurfe für Statuen gemacht, und auch dann faſt ausſchließlich bei Kinderſtatuen. Um ſo beachtenswerter ſind daher dieſe beiden Bildwerke des Rizzo, künſtleriſch die hervorragendſten Leiſtungen der venezianiſchen Plaſtik, die in der tüchtigen Durchbildung der Körper ſeine oben genannten Arbeiten entſchieden übertreffen; namentlich der aufwärts blickende Adam, der im Hinblick auf die ſchwungvolle Bewegung und die ergreifende

1) Rizzo, Riccio, Briosco heißt Krauskopf, daher oft vorkommender Beiname.

Gebärde tiefer Reue nicht nur in Venedig einzig daſteht, ſondern auch zwiſchen den beſten toskaniſchen Werken der Zeit beſtehen würde. Eva, in halb befangener, halb gezierter Stellung und Miene, erinnert in ihrem höchſt achtungswerten, aber wenig anſprechenden Naturalismus auffallend an die Eva des Genter Altarbildes der Brüder van Eyck.

Auf die gleiche Hand weiſt die (irrtümlich dem Lorenzo Bregno zugeſchriebene) Statue eines Schildhalters an der Langſeite des a Arco Foscari (Mars?); in vollſtändig antiker Rüſtung, von ähnlicher Haltung und gleichen Vorzügen, jedoch etwas herber und gleichgültiger. (Man beachte auch die Übereinſtimmung der Niſchen und Sockel dieſer drei Statuen.) Auch die meiſten übrigen Sta- b tuen an dem Arco Foscari gehören der gleichen Werkſtatt an. — Dieſen Figuren in Energie der Auffaſſung nahe, wenn auch handwerksmäßiger in der Behandlung, ſteht die Gruppe des vor der h. Helena knieenden Vittore Capello († 1467); der Altar, deſſen Lünette das Grabmal urſprünglich füllte, ſamt der Gruppe iſt jetzt c wieder aufgerichtet als Portal an S. Apollinare. Wahrſcheinlich ſind auch die Überreſte des Monumentes Giov. Emo († 1483, d vornehme Statue, jetzt im Muſeum zu Vicenza) und das zerſtörte Grabmal des Orſato Giuſtiniani († 1464), deſſen Sarkophag in Aufbau und Dekoration genau mit dem des Tron-Monuments übereinſtimmte, Arbeiten von Rizzo. Eine der weiblichen Sta- e tuetten (Fides) dieſes Denkmals iſt im Magazin des Dogenpalaſtes erhalten, eine köſtliche zarte Jungfrauengeſtalt in feiner Bewegung und reicher Gewandung. Dieſer Figur gemäß werden auch die figürlichen Skulpturen (ſchwebende Viktorien und Knaben f am Wappen Barbarigo) an den Podeſtarkaden der Rieſentreppe, wie die Architektur dieſer Treppe ſelbſt für ſpätere Werke Rizzos g erklärt. Die Holzſtatue eines h. Sebaſtian in Sangemini (bei Terni) ſchuf der Meiſter während ſeiner Verbannung zu Foligno (1498); ſie hat unſtreitige Analogien mit ſeinem Adam, — während h eine verwandte Sebaſtianſtatue von Holz in S. Francesco zu Stroncone (bei Terni) die geringe Arbeit eines Gehilfen ſein mag.

Ähnlichen Charakter wie Rizzos große Einzelfiguren haben die i großartig lebensvolle Bronzebüſte eines Jünglings im Muſeo Correr, mit offenem Hals und Perücke, einem Bildnis Antonellos k verwandt, und die S. 498 c erwähnte Grabfigur des Kardinals P. Foscari († 1485) in S. M. del Popolo zu Rom. (Beide Arbeiten ſind auch als Jugendwerke des *Riccio* in Anſpruch genommen, jedoch mit Unrecht, da ſie vor ſeiner Zeit entſtanden.) Die vor- l züglichen bronzenen Glockenhänſe („Mori“) auf dem Uhrturme (1498 voll.), hünenhafte Geſtalten wie die wandernden Bergamasken in der Schweiz, ſtehen auch wohl Rizzos Adam näher als den Figuren

Pietro Lombardis. Dasſelbe gilt für die eleganteſte Geſtalt unter
den vielen ſchönen Wappenhaltern in Venedig, den jungen Pagen
am alten Pal. Civran auf Campo del Carmine. a

Denſelben flachen Reliefſtil, wie ihn die meiſten Darſtellungen
an den Grabmälern des Rizzo wie des P. Lombardi, namentlich
die übliche Präſentation des Vorſtorbenen vor der Madonna im
Halbrund zeigen, finden wir an verſchiedenartigen, zum Teil ſehr
reizvollen Arbeiten von unbekannten Künſtlern. Ein Altarvorſatz b
in S. Trovaſo, der in flacher medaillenartiger, an den Rändern
ganz wenig unterhöhlter Arbeit Engelkinder mit den Paſſions-
inſtrumenten und ſeitwärts muſizierende Engel darſtellt, iſt von
naiver Anmut in den Köpfen und Gebärden und zeigt Verkürzungen
von raffiniertem Geſchick. Der gleichen Richtung gehören auch
die Statuen Chriſti und der hh. Petrus und Hieronymus auf dem
Giebel von S. M. della Viſitazione (Zattere) an, jedoch ſind ſie von c
gröberer, bloß dekorativer Ausführung; ebenſo die Gruppe des
Engels mit dem kleinen Tobias über dem Hauptportale von d
S. Angelo Raffaello, und (viel geringer) die Altartafel mit e
dem Preſepiorelief in der Mitte im Seminario (Kap. hinter dem
Oratorium). Nicht ſo übertrieben flache Behandlung zeigt ein
treffliches großes Relief der Sala degli Scarlatti des Dogen- f
palaſtes: zwei Heilige empfehlen den knienden Dogen Leonardo
Loredan und den Patriarchen der thronenden Madonna; es iſt die
Seele Giovanni Bellinis in Marmor; das Chriſtuskind ſchreitet
über der Mutter Knie den Männern freundlich entgegen. Die
feinſte Arbeit dieſer Art ſind die Engel zur Seite einer Taber-
nakeltür im Muſeo Archeologico zu Mailand. Von dem Meiſter g
derſelben iſt auch der (aus der Capp. del Roſario ſtammende)
betende Engel auf dem Altare des r. Querſchiffes in S. Gio- h
vanni e Paolo zu Venedig.

Ganz für ſich ſtehen zwei Holzſkulpturen in S. Giovanni in i
Bragora von dem Deutſchen *Lardo* (Leonardo), die aber durchaus
italieniſchen Stilcharakter tragen: das große Kruzifix (1491, über
der Sakriſteitür) und die liegende Figur des h. Giovanni Ele-
moſinario (1495, hinter Geſtühl verborgen) in einſt bemaltem, jetzt
vergoldetem Hochrelief. —

Lorenzo Bregno († 1524), dem irrtümlich die Schildhalter des
A. Rizzo an der Rieſentreppe (S. 536 a u. f) zugeſchrieben wurden,
zeigt ſich an dem Grabmale des Admirals Ben. Peſaro († 1503, auch
Ant. Mineſſo war daran beteiligt) in den Frari im Aufbaue wie k
in der Dekoration als ein jüngerer, bereits in die Hochrenaiſſance
einlenkender Meiſter; in dem etwas gedrungenen, klaſſiſch ange-
hauchten nackten Neptun (der Mars zur Rechten iſt von *Baccio
da Monteſupo*) iſt er dem Ant. Lombardi verwandt. Damit ſtimmt

die ziemlich lebloſe, dem Lorenzo zugeſchriebene Statue des
a Feldherrn D. Naldo († 1510) auf deſſen Grabe in S. Giovanni e
b Paolo, wie die beiden Frauenfiguren am Grabmale Vendramin
c ebenda (ſ. S. 542 a) überein. Auch der Altar Treviſan in S. M.
Mater Domini trägt ſeinen Charakter (voll. nach 1524 von *Ant.
Minello*). Urkundlich ſind von *Lorenzo* und ſeinem Bruder *Battiſta*
d *Bregno* die jetzt im Dome von Treviſo zerſtreuten Marmor-
arbeiten aus der von A. Lombardi erbauten (ſ. S. 176 c), 1518 bis
1522 vom Domherrn Malchioſtro (deſſen bem. Tonbüſte im Kuppel-
tambur auch von Bregno ſein dürfte) reſtaurierten Sakraments-
kapelle (Evangeliſtenmedaillons der Decke, Statuen der hh. Petrus
und Paulus, ſowie zweier Engel, auferſtandener Chriſtus, vier
Reliefs mit betenden Engeln, 1504—14; vielleicht auch das bisher
dem A. Lombardi zugeteilte Heimſuchungsrelief). Auch die Statue
e des h. Sebaſtian ebendort (1. Pfeiler l.) aus S. Margherita (1515)
f iſt Lorenzos Werk (die Niſche dazu jetzt in S. Leonardo als Um-
g rahmung des Taufbeckens); ihm nahe ſteht die Madonna mit
Kind (3. Pf. l.).

Bald nach Antonio Rizzo oder ſchon gleichzeitig mit ihm trat
Pietro Solari (bekannt unter dem Namen *Pietro Lombardi*, um
1435 bis 1515) auf, der mit ſeinen Söhnen, *Antonio* und *Tullio*,
eine von den letzteren fortgeführte große Werkſtatt hielt, die in
Venedig und Umgegend faſt ſiebzig Jahre hindurch die hervor-
ragendſte plaſtiſche wie dekorative und architektoniſche Tätigkeit
ausübte. Die Zahl der bezeichneten und ſonſt beglaubigten Denk-
male aller Art iſt groß genug, um von jedem dieſer Künſtler ein
klares Bild zu gewinnen.

Wann Pietro oder ob er überhaupt aus der Lombardei zuge-
wandert ſei, iſt nicht bekannt, noch weniger, daß Werke von ihm
im Lombardiſchen vorhanden ſind. Doch zeigt ſeine Kunſtweiſe,
namentlich in den ſchlanken Geſtalten, den ſcharfen, knittrigen
Falten, dem flachen Reliefſtiel ſo mannigfache Verwandtſchaft mit
der bald nach der Mitte des Jahrhunderts unter dem Einfluſſe von
Donatellos Werken in Padua ſich ausbildenden Plaſtik der Lom-
bardei, daß wir wohl mit Recht hier ſeine Lehrſtätte ſuchen. Indes
dürfen Bellano und Rizzo als die für ihn vorbildlichen Meiſter gelten.

Bezeichnet mit dem Namen *Pietros* ſind nur einige kleinere
h Werke: Zwei Statuen, die hh. Hieronymus und Paulus in S.
Stefano, lebensvolle und energiſche Geſtalten von etwas herber
Charakteriſtik und ſcharfer, aber fein verſtandener Gewandung,
denen auch der h. Nikolaus von Bari dazwiſchen entſpricht;
i ferner (mit der Jahreszahl 1482) das Relief in Dantes Mauſoleum
zu Ravenna: Dante vor ſeinem Schreibpulte ſitzend, ganz flach im
Relief, von feinem Ausdrucke, geſchmackvoller Anordnung und

ſauberer Durchführung, in einer hübſchen Einrahmung aus farbigen
Steinen. Die gleichfalls bezeichneten Baſen der Säulen auf
Piazza Vittorio Emanuele ebendort, von 1483, enthalten ſehr a
unbedeutende und flüchtige kleine Reliefs, offenbar Werkſtatt-
arbeiten. — Den gleichen Charakter wie die Heiligen in S. Ste-
fano zeigen die beiden (bald nach 1464 begonnenen) Altäre mit
Heiligen vor dem Chore der Markuskirche (neuerdings wohl b
irrtümlich dem *Antonio Rizzo* zugewieſen). Eine beglaubigte frühe
und ſehr ſorgfältige, als dekoratives Prachtſtück ausgezeichnete
Arbeit iſt ſodann der Chor von S. Giobbe mit den Halbfiguren c
der Evangeliſten und Propheten in Relief, den Engeln darunter
und der Verkündigungsgruppe; wohl ſchon vor 1471 auf Koſten
des Dogen Criſt. Moro begonnen. Auch die Figuren an der
Faſſade zeigen Pietros Eigenart. Sehr nahe ſteht ihm die Sta- d
tuette des h. Markus am Altare der kleinen Sakriſtei in S. Giorgio e
Maggiore (ihr Gegenſtück, der h. Georg, erinnert an *A. Rizzo*);
beides ſehr gute Arbeiten.

Als Hauptwerk unter den Grabmälern ſchließt ſich dieſen Ar-
beiten das urkundlich beglaubigte, ſchon 1481 vollendete große
Dogengrab P. Mocenigo († 1476) in S. Giovanni e Paolo an, f
mit lauter Helden, die den Sarg tragen oder in Seitenniſchen
ſtehen, mit Putten, die aus Engeln zu kriegeriſchen Pagen ge-
worden ſind, mit Trophäen und Herkulestaten in Relief; das
Chriſtliche beſchränkt ſich auf ein oberes Flachrelief, die Frauen
am Grabe, und auf kleine Giebelſtatuen des Erlöſers und zweier
Engel. Die Kriegergeſtalten ſind zumal von ungeſuchter, mannig-
facher Bewegung und Charakteriſtik.

Nach dieſem Monumente laſſen ſich auch zwei frühere Dogen-
denkmäler in S. Giovanni e Paolo auf Pietro zurückführen; g
das des Dogen Pasquale Malipiero († 1462, wohl etwas ſpäter
errichtet) mit einem noch ganz gotiſchen Motiv in dem ſteinernen
Thronhimmel (die Figuren der Tugenden denen der „Verkündigung"
in S. Giobbe verwandt) und das Grabmal des Niccolò Marcello h
(† 1474), im Aufbaue eines der eigenartigſten und glücklichſten.
Es zeigt in ſeinem Figurenſchmucke engen Anſchluß an Rizzos Ge-
ſtalten am Trondenkmale. — Ein anderer Grabtypus: der Sarko-
phag auf reicher Baſis, das Standbild des Verſtorbenen zwiſchen
Pagen tragend, das Ganze oval eingerahmt, geht ebenfalls auf
Pietro zurück. Das frühſte, etwas trockene Denkmal dieſer Art
iſt das des Jacopo Marcello in den Frari (1484). In gleicher Art i
iſt das 1485—88 urkundlich von Pietro mit ſeinen Söhnen ausge-
führte Grabmal des Biſchofs Giov. Zanetti († 1486) im Dome k
zu Treviſo, das beſonders ſchöne Grabmal Agoſt. Onigo († 1490)
in S. Niccolò ebendort und das des M. Treviſan († 1500) in den l

a Frari zu Venedig mit ſtarkbewegter Statue in voller Rüſtung.
b Das Grabmal des Dogen Giov. Mocenigo († 1485) in S. Giovanni e Paolo war bei Pietro beſtellt, iſt aber im weſentlichen von *Tullio* und *Antonio* gegen Ende des 15. Jahrh. ausgeführt. —
c Auch das Monument Nicc. Franco († 1499) im Dome zu Treviſo möchte den Lombardi angehören, wogegen die ihnen zuge-
d ſchriebene Grabplatte des Lod. Marcello († 1524) in S. Gaetano ebenda 1505 von *Ant. Maria da Milano* gearbeitet wurde. Von der 1485—1506 durch Pietro für den Hochaltar des Domes zu
e Treviſo ausgeführten Arca der hh. Teoniſto, Tabra und Tabrata iſt nur noch die Vorderſeite mit den Relieffiguren der Heiligen in Pilaſterumrahmung erhalten.

Von einzelnen Arbeiten Pietros ſind die vorzüglichen beiden
f Kriegerſtatuen am Pal. Perſico dell' Ambasciatore als eigenhändige Werke der beſten Zeit, ſowie das Relief über dem
g Eingange zum Kloſter S. Stefano als frühe Arbeit Pietros hervorzuheben. Dieſes und eine andere tüchtige Türlünette, der
h h. Markus den Schuſter heilend, auf Campo S. Tomà (1479) ſind wegen der vollſtändigen Bemalung noch von beſonderem Intereſſe.

Wie bei den vorgenannten großen Monumenten aus dem letzten Viertel des 15. Jahrh., ſo werden bei den ſpäteren Denkmälern des P. Lombardi, wo Urkunden erhalten ſind, neben Pietro deſſen Söhne ausdrücklich mitgenannt. Aber auch aus dieſen Arbeiten iſt erſichtlich, daß Antonio († 1516) und ſein Bruder Tullio Lombardi († 1532) die Ausführung mehr und mehr in die Hand nahmen. Drei der hervorragendſten architektoniſchen Denkmäler Venedigs verdanken den Lombardi ihren reichen plaſtiſchen Schmuck: die Kirche S. M. dei Miracoli, die Faſſade der Scuola di S. Marco und das Denkmal A. Vendramin in S. Giovanni e Paolo. Ferner führten ſie hier, von kleineren Arbeiten abgeſehen, die Dekoration der Kap. Giuſtiniani in S. Francesco della Vigna, der Kap. Guſſoni in S. Lio und des Chors von S. Stefano aus.

i Den Auftrag zum Baue von S. M. de' Miracoli erhielt Pietro 1481; Ende 1489 war die ſchmucke Kirche vollendet. In den ſchönen Halbfiguren auf der Chorbaluſtrade, den Baſen mit Sirenen u. a. verraten ſich *Antonio* und *Tullio;* auf Pietro und Tullio weiſen namentlich die Entwürfe zu den Außenfiguren, auf Tullio ein unfertiges Relief mit dem Abendmahle. — Das liebenswürdige Ma-
k donnenrelief über dem Portale iſt von *Zuan Zorzi Lascaris,* gen. *Pyrgoteles* († 1531). Ihr Motiv wiederholt die Madonna im Giebel des Grabmals Ben. Peſaro in den Frari. Ihm gehören auch die Reliefs der Madonna und der hh. Gallus und Mauritius
l an der ehemaligen Scuola degli Albaneſi bei S. Maurizio

(1498), ſowie im Santo zu Padua die S. 210 c verzeichnete h. Juſtina.

In der Capp. Giuſtiniani in S. Francesco della Vigna a iſt der reiche Schmuck der Wände wie der Altar zwar nicht des künſtleriſchen Wertes halber, aber wegen ſeiner Vollſtändigkeit ein Hauptwerk der Schule der Lombardi. Der Altar nebſt Predella und Vorſatz, ſowie der Relieffries mit der Geſchichte Chriſti ſind zierliche, aber etwas form- und geiſtloſe Arbeiten, die in ihrem erzählenden Vortrage an Bilder von S. Croce gemahnen; nur die Evangeliſten ſind von *Antonio* und *Tullio*, die Propheten wohl von *Pietro*. Von gleichem Stile iſt der Altar im Oratorium des Seminario mit dem Täufer und den hh. Hieronymus und Lorenzo b Giuſtiniani (im Aufſatze gemalte Halbfiguren). — Der Marmorbekleidung und dem figürlichen Schmucke der Giuſtinianikapelle verwandt ſind die Chorwände von S. Stefano (1475); mit Un- c recht dem Medailleur *Vittore Gambello* gen. *Camelio* († 1537) zugeſchrieben, vielmehr aus der Werkſtatt des *Pietro Lombardi*. Auch die Statuen auf den öſtlichen Marmorſchranken in den Frari gelten mit Unrecht für Arbeiten Camelios, mit deſſen ener- d giſchen Bronzereliefs (Kämpfende vom Grabmale ſeines Bruders Briamonte) im Muſeo Archeologico ſie gar nichts gemein haben. e

Durch die Söhne des Pietro Lombardi und durch ihren Altersgenoſſen Aleſſandro Leopardi wird eine neue Entwicklung der venezianiſchen Plaſtik eingeleitet. Sie beruht im weſentlichen auf einem erneuten und beſonders eingehenden Studium der Antike, eine Erſcheinung, die ganz im Gegenſatze ſteht zu der Entwicklung der Quattrocentoplaſtik im übrigen Italien, insbeſondere in Florenz. Auch iſt die Quelle, aus der dieſe Künſtler ſchöpfen, eine ganz andere als die, woran die Meiſter der Protorenaiſſance und die der Frührenaiſſance anfänglich ſtudiert und ſich begeiſtert hatten; nämlich nicht, oder wenigſtens nicht in erſter Reihe die römiſche, ſondern die griechiſche Plaſtik. Mehr als einer der veneziani-ſchen Künſtler wird wohl (gleich Squarcione) Gelegenheit gefunden haben, die Überreſte griechiſcher Kunſt in ihrer Heimat, in dem Venedig untertänigen Griechenland und auf den griechiſchen Inſeln kennen zu lernen[1]); jedenfalls kamen von dort zahlreiche Skulpturen nach Venedig. Die allgemeine Begeiſterung für die Kunſt des Altertums, die ſich in Venedig ſchon ſeit Squarcione und den Buon, namentlich ſtark aber in Pietro Lombardi zeigt, geſtaltet ſich in dieſer jüngeren Künſtlergeneration zu einem wirklichen

1) Von der Tätigkeit venezianiſcher Künſtler des Quattrocento wird der Reiſende in verſchiedenen Städten Dalmatiens, namentlich in Sebenico, Traù und Raguſa angenehm überraſcht. Die Grabkapelle des Giov. Torlonia († 1454) im Dome zu Traù wäre ſelbſt in Italien ein hervorragendes Denkmal in ſeiner Art.

Eingehen auf die eigentümlichen Vorzüge der echt griechischen Skulptur, das über das gelegentliche Entlehnen antiker Motive oder Gestalten hinausgeht. Die Art ihres Hochreliefs, die Verteilung der Figuren, die ruhige Haltung, die Faltengebung deuten auf die Benutzung attischer Grabreliefs als Vorbilder. Auch die Statuen erscheinen in ihrer Haltung von römischen und griechischen Gewandfiguren beeinflußt. Aber mit diesem Studium der Antike verbindet sich ein nur oberflächliches Eingehen in die Natur; und infolge einer empfindsamen und nicht selten sogar schwächlichen Auffassungsweise fehlt den Figuren dieser Künstler die rechte plastische Erscheinung, während ihnen andererseits auch die malerische Wirkung der aus ähnlichem Geiste hervorgegangenen gleichzeitigen Gemälde der venezianischen Schule abgeht. Daß drei Jahrhunderte später Canova auf demselben Boden eine dieser Kunstrichtung vielfach verwandte Kunst ausbildete, beruht gewiß auf einem Grundzuge des venezianischen Charakters.

Die drei als Hauptrepräsentanten dieser Richtung genannten Künstler, die Brüder *Antonio* und *Tullio Lombardi* und *Alessandro Leopardi* († 1522—23), haben an verschiedenen der großartigsten Monumente dieser Zeit zusammen gearbeitet. Den Ruhm dafür hat mit Unrecht Leopardi allein geerntet. Die neuere Forschung hat vielmehr festgestellt, daß Leopardi hauptsächlich nur als Architekt und Dekorator beteiligt war. Dies gilt vor allem für das a schönste aller Dogengräber, das des Andrea Vendramin († 1478, voll. nach 1493) im Chore von S. Giovanni e Paolo. Verglichen mit den übrigen Gräbern der Lombardi, ist schon die Einteilung besser, ohne jene allzu gleichartigen Wiederholungen; die unteren Figuren — drei Genien mit Leuchtern hinter dem Sarkophage, zwei Helden in Seitennischen und zwei jugendliche Wappenhalter (jetzt im Berliner Museum, ersetzt durch zwei nüchterne weibliche Figuren von *Lor. Bregno*) — haben die nötige freie Luft über sich; oben folgen nur Reliefs verschiedenen Grades, stets ihrem Platze angemessen, und eine leichte Giebelverzierung, Sirenen, die ein Medaillon mit dem Christuskinde halten; auch unten, an dem herrlich verzierten Sockel, sind die Engel mit der Schrifttafel und die beiden Putten auf Meerwundern in Relief gebildet. Dieser Sinn des Maßes und der Abstufung wirkt allein schon sehr wohltuend; das Verdienst hat man dem Leopardi angerechnet, aber es ist wahrscheinlich, daß auch die Architektur Pietro und seinen Söhnen angehört. Der figürliche Schmuck verrät die Hände von *Antonio* und *Tullio Lombardi,* namentlich die Tugenden am Sarkophage, in denen eine edle, freie Bildung und Mannigfaltigkeit der Bewegung auffällt, womit sich, wie in den meisten anderen Gestalten, eine wunderbare Lieblichkeit und Milde der reichgelockten

jugendlichen Köpfe verbindet. Auch die beiden Krieger gehören zu den ſchönſten Geſtalten der venezianiſchen Kunſt.

Leopardis bekannteſtes Werk ſind die drei überaus glücklich komponierten Flaggenhalter auf dem Markusplatze (1500—05). a Das Figürliche zeugt von großem Schönheitsſinne und von geſchickter Benutzung antiker Vorbilder (Umzüge von Meerweſen).

Eine gemeinſame Arbeit iſt dagegen wieder der Schmuck der Cappella Zeno in S. Marco. Es handelt ſich um eine der pracht- b vollſten Grabſtätten der Renaiſſance, die des Kardinals Giov. Batt. Zeno (1504—19 ausgeführt). Den Auftrag dazu erhielten Leopardi und Antonio Lombardi gemeinſam 1504. Leopardi trat aber ſchon 1505 zurück, kann alſo nur am Entwurfe beteiligt geweſen ſein. Der Sarkophag ſelbſt mit den ſechs Tugenden iſt (wegen Abweſenheit Antonios, der von 1506—16 in Ferrara beſchäftigt war) von *Paolo Savin* ausgeführt, der auch das Auferſtehungsrelief am Altare und die Bronzeſtatuen des Petrus und Johannes d. T. fertigte; tüchtige Köpfe, die die unvollkommene Stellung einigermaßen gut machen. — Das Relief des Thronhimmels (Gott-Vater mit Engeln) iſt von *Antonio;* ebenſo die berühmte Madonna della Scarpa (1515), dieſer reine Gedanke der goldenen Zeit Giov. Bellinis; vorzüglich ſchön das auf ihrem rechten Knie ſitzende Kind, das ſich zum Segnen anſchickt. Den Guß führte *Pietro Giovanni delle Campane* aus, der ſich auch allein (am Sockel der Madonna) bezeichnet hat; die Ziſelierung des Grabmals iſt auffallend vernachläſſigt. Alle Marmorteile wnrden von *Tullio Lombardi* gefertigt.

An dem Colleonidenkmale vor S. Giovanni e Paolo war *Leopardi* nur beim Abſchluſſe des Werkes beteiligt; ſeine Arbeit ſind (1491—93) der herrliche Marmorſockel mit dem feinen c Waffenfrieſe aus Bronze, der Guß und die Ziſelierung des Standbildes, an dem ſämtliche Verzierungen ſpezifiſch venezianiſche ſind. An Verocchios Modell hat Leopardi dagegen nichts geändert (ſ. S. 473 a).

Noch ſchärfer ausgeprägt als in Leopardi tritt der Einfluß der Antike in *Antonio Lombardi* (geb. um 1462, geſt. in Ferrara 1516) hervor. Sein einziges bezeichnetes Werk (1505 vollendet), das glücklich komponierte Relief in der Capp. del Santo zu Padua, das d Wunder des Kindes darſtellend, das der h. Antonius zum Sprechen bringt, iſt infolge der klaſſiſchen Gemeſſenheit und der Ruhe ſeiner Figuren von etwas kalter Schönheit. — Arbeiten des Antonio ſind auch die jetzt neben dem Grabmale Lod. Treviſan aufgeſtellten Statuen e des h. Thomas von Aquino und des Petrus Martyr in S. Giovanni e Paolo, von edler ſchlichter Haltung, die letztere von *Paolo Stella* aus Mailand vollendet. Auch das S. 514 g erwähnte Grabmal Borſos von f Eſte in der Certoſa von Ferrara wird ihm zugeſchrieben. — Das

a Archäologische Museum des Dogenpalastes besitzt ein Hochrelief der Portia, das zu den besten Arbeiten Antonios gehört. Die drei Bronzen der Himmelfahrt Mariä ebendort, früher am Grabmale der Brüder Marco († 1486) und Agostino († 1501) Barbarigo in S. M. della Carità, sind besonders lebendige Arbeiten der jüngeren Lombardi, wohl des Antonio. Wohl ein Jugendwerk
b ist die reizvolle Madonnenstatue in S. Niccolò zu Treviso,
c 2. Kap. r. vom Chore. Der Evang. Lukas in S. Giobbe (1. Kap. l.) ist eine schöne Arbeit der Lombardischule, im klassischen Gewande ganz nach Art des Antonio.

Tullio Lombardi (geb. um 1460, † 1532), am meisten beschäftigt, aber vorwiegend dekorativ begabt, zeigt namentlich in seinen späteren figürlichen Werken eine eigentümlich manierierte Ausartung der Schule: feine, gleichsam gekämmte Falten, unnütze Zierlichkeit der Haare, konventionelle Stellungen, Leblosigkeit und Einförmigkeit der Handlung, die in bewegten Szenen zur Karikatur wird, während seine ruhigen Gestalten und dekorativen Arbeiten, namentlich solange er mit dem Vater und dem Bruder zusammenarbeitet, zuweilen zu den besten in Venedig zählen.

d Von Tullio allein sind vier knieende Engel in S. Martino, von 1484, nebst dem Wandaltare, den sie tragen (wohl später), schön gedacht, mit andächtigen und anmutigen Köpfen. Nicht viel
e später wird das Relief in S. Giovanni Crisostomo entstanden sein: Mariä Krönung inmitten der Apostel. Die Köpfe, zumal der Hauptpersonen, zeigen eine klassische Ruhe, die jedoch dem be-
f wegten Motive nicht recht entspricht. — Im Archäolog. Museum des Dogenpalastes das bez. Doppelporträt eines jungen Ehepaares in Hochrelief (nach antikem Vorbilde). Im Oratorium des
g Seminario Patriarcale ein Sakramentstabernakel (aus S. Niccolò) mit zwei knieenden weiblichen Heiligen, ein sehr graziöses Jugendwerk; ferner die Reliefhalbfigur Gottvaters und die Hochreliefs der hh. Katharina und Cäcilia (Halbfiguren), mehr in der klassizistischen Art *Antonios*. In der Sakristei der Salute
h ein charakteristisches Pietàrelief, die freie Replik eines zweiten, noch dem Vater Pietro in Auftrag gegebenen, in der Capp. Gussoni
i von S. Lio.

k Von den untern Skulpturen der Scuola di S. Marco kommen die zwei ziemlich befangenen Löwen weniger in Betracht als die zwei Taten des h. Markus, bei denen sich Tullios Studium griechischer Reliefs recht deutlich zeigt (Behandlung der hinten stehenden Personen), womit freilich die perspektivisch gegebene Halle, die den Raum darstellt, wunderlich kontrastiert. Die Statuen bis zum Dache zeigen den Charakter der Werkstatt Pietros. (Die
l Lünette mit dem h. Markus inmitten der Bruderschaft, irrtümlich

dem B. Buon zugeſchrieben, iſt in Anordnung, reicher Charakteriſtik und tüchtiger, naturwahrer Durchbildung der Körper und der Gewandung eine der hervorragendſten Leiſtungen der Renaiſſance in Venedig, jedoch unvenezianiſch und auch der Einrahmung im Fruchtkranze nach wohl eher von einem florentiner Meiſter.)

Am Schmucke der Kap. des h. Antonius im Santo zu Padua a
beteiligte ſich Tullio mit zwei Reliefs: Antonius heilt das Bein eines Jünglings, und der Heilige findet in der Leiche des Geizhalſes einen Stein an der Stelle des Herzens (1501 und 1505 beſtellt, aber erſt 1525 abgeliefert); namentlich das letztere mit den oben gerügten Unarten des alternden Künſtlers behaftet. — Ein paar tüchtige Köpfe in der Sakriſtei von S. Stefano und eine b
Reliefbüſte des h. Sebaſtian im Nebeneingange von SS. Apoſtoli. c
In der Sakriſtei der Frari das ſchöne kleine Magdalenen- d
tabernakel. Auch die Gruppe über einem ſeiner ſpäteren Grabmäler, dem des Pietro Bernardo in den Frari (innere Faſſadenwand), iſt wohl von Tullio, wenn auch erſt nach ſeinem Tode vollendet (S. 220 h). Das Relief einer Madonnna mit Kind (Halb- e
figur) in S. M. Maggiore zu Treviſo ſtammt aus der Zeit, als er dort das Querſchiff baute (1530); das Grabmal Matteo Bellati f
im Dome zu Feltre (bez. und dat. 1528) ganz im Charakter kühler Hochrenaiſſance.

Als unbeſtimmbar ſeien unter den tüchtigeren Arbeiten dieſer Zeit noch genannt die vergoldete Madonna am Uhrturme (um g
1500), das Grabmal des Arztes Suriano in S. Stefano (im Auf- h
baue einen Typus der römiſchen Gräber wiederholend, 1488—93), die große Bronzetafel ebendort, die Suriano mit ſeiner Gattin vor i
der thronenden Madonna darſtellt und wie die nüchterne Nachbildung eines bellinesken Gemäldes ausſieht; das Madonnenrelief mit zwei Schildhaltern im Dogenpalaſte (Loggia), wie k
das Relief der h. Martha mit anbetenden Nonnen in S. Angelo l
Raffaello (1506, vom Portale der Kirche S. Marta; die Köpfe von blödem Ausdruck); beide haben nichts von P. Lombardis Naturalismus. Das Monument Bonzi († 1508) in S. Giovanni e m
Paolo (l. Seitenſchiff) zeigt ſchon den Schritt in die volle Hochrenaiſſance bei einer den jüngeren Lombardi entlehnten Anordnung.

Von den wenig zahlreichen plaſtiſchen Porträts dieſer Zeit ſind vielleicht ein paar tüchtige Flachreliefs im Seminar und im n
Muſeo Correr von *Pietro Lombardi*. Die dem Rizzo zuge- o
ſchriebene Marmorbüſte (des Carlo Zeno?) im Muſeo Correr iſt p
für ihn zu gering; bedeutender die Bronzebüſte des Arztes Pietro q
Benavides und die Marmorbüſte eines Mannes mit über die r
Schulter geſchlagenem Mantel (als Pfarrherr von S. Gemignano bezeichnet, † 1523) im Muſeo Archeologico. Die Marmorbüſte s

a unten am Monument des Ben. Brugnolo in den Frari erſcheint zu deutlich als Nachbildung der Totenmaske.

In den Marken (wie an der gegenüberliegenden dalmatiniſchen Küſte) bekundet ſich ſeit dem Ende des 15. Jahrh. deutlich die auf politiſchen Beziehungen gegründete Einwirkung von Venedig neben b älteren florentiniſchen Einflüſſen. — In Ravenna trifft man außer den oben genannten Arbeiten des *Pietro Lombardi,* der nach 1482 für oder in Ravenna ſelbſt beſchäftigt war, verſchiedene Arbeiten aus deſſen Werkſtatt oder von Nachfolgern Pietros und andern Venezianern. So das ſchöne Niſchengrab am Ende des linken c Schiffs von S. Francesco, von einem gewiſſen *Tommaſo Flam-* d *berto* (1509), und die Grabfigur des Ritters Guidarello im Muſeum, e von *Tullio Lombardi* (1525). — Im Dome von Ceſena ſtehen zwei Altäre in Beziehung zu Antonio und Tullio Lombardo: der f eine ſtellt den h. Bernhard inmitten der hh. Euſtachius und Chriſtophorus dar, der zweite gegenüber, feiner und altertümlicher, den auferſtandenen Chriſtus zwiſchen den beiden Johannes, über ihnen Engel; zu den Seiten knieen die Donatoren Camillo und Carlo g Verardo. — In Faenza iſt etwas ſpäter ein lokaler Bildhauer tätig, *Pietro Bariloto,* von dem im Dome das zierliche Grabmal des Africano Severoli († 1522), ſowie das ſpätere und plumpere Grab des Giovanbatt. Boſi († 1542) herrührt; den Monumenten eines Rovezzano verwandt.

h Der plaſtiſche Schmuck an der Loggia de' Mercanti (ſ. S. 98 c u. d), ſowie an den ſonderbar gemiſchten Übergangsfaſſaden von i S. Francesco und S. Agoſtino in Ancona (S. 89 e u. f), teilweiſe von *Giorgio da Sebenico* (dem Schüler Bartolommeo Buons in Venedig), iſt von geringem künſtleriſchen Wert. Eigentümlich iſt den Geſtalten die Unruhe und Haſt in der Bewegung. (Die Figuren und die Renaiſſanceeinrahmung am Portale von S. Agoſtino wurden erſt 1493 von zwei ſonſt nicht bekannten Lombarden hinzugefügt.)

Wenn die großen Bildhauer der **Hochrenaiſſance** (des Cinquecento) bei weitem nicht die großen Maler dieſer Zeit aufwiegen, wenn ſie nicht halten, was das 14. und 15. Jahrh. in der Skulptur verſprach, ſo lag die Schuld nicht bloß an ihnen.

Die unſichtbaren Schranken, die zunächſt die kirchliche Skulptur umgeben und ihr nie geſtatten, das zu werden, was die griechiſche Tempelſkulptur war, ſind ſchon oben mehrfach angedeutet worden. An ihre Seite trat jetzt allerdings eine profane und eine halbkirchliche allegoriſche Skulptur. Allein dieſer fehlte die innere Notwendigkeit; ſie war und blieb ein äſthetiſches Belieben der Gebildeten jener Zeit, nicht eine notwendige Äußerung eines allverbreiteten mythologiſchen Bewußtſeins.

Die Skulptur wird im 16. Jahrh. allerdings in gewiſſen Beziehungen eine freiere Kunſt, als ſie je geweſen war. Nehmen wir z. B. die Grabmäler als Maßſtab des Verhaltens der beiden Künſte an, ſo herrſcht in der gotiſchen Zeit die Architektur völlig vor; das Bildwerk ſcheint um des Baugerüſtes willen da zu ſein. Zur Zeit der Frührenaiſſance iſt es ſtatt der Architektur ſchon eher nur die Dekoration, die als Niſche, als Triumphbogen die Skulpturen einfaßt; wohl iſt ſie um der letzteren willen vorhanden, und dennoch gehört die Geſamtwirkung noch weſentlich dem dekorativen, nicht dem plaſtiſchen Gebiete an. Dieſer glückliche Zuſammenhang mit der Architektur nimmt jetzt einen ganz anderen Charakter an; die beiden Künſte brauchen einander fortwährend; allein die Skulptur iſt nicht mehr das Kind vom Hauſe, ſondern ſie ſcheint bei der Architektur zur Miete zu wohnen; man überläßt ihr Niſchen und Baluſtraden, damit mag ſie anfangen, was ſie will, wenn ſie nur die Baulinien nicht auffallend ſtört. Wo ſie kann, richtet ſie ſogar das Gebäude nach ihren Bedingungen ein. Ganze bisher mehr architektoniſche Partien, Altäre, Grabmäler uſw. werden ihr jetzt oft ausſchließlich überlaſſen.

Sie iſt ferner freier in ihren Mitteln: die Lebensgröße ihrer Geſtalten, im 15. Jahrh. eher Ausnahme als Regel, genügt jetzt nicht mehr; das Halbkoloſſale wird das Normale, und das ganz Rieſenhafte kommt nicht ſelten vor.

Sie iſt endlich freier im Typus. Die bibliſchen Statuen werden noch einmal nach plaſtiſchen Bedürfniſſen umſtiliſiert, und auch die mythologiſchen nichts weniger als genau den entſprechenden antiken Bildungen nachgeahmt. Die Allegorie geht vollends geradezu in das Unbedingte und Schrankenloſe.

Diese viele Freiheit mußte nun aufgewogen werden durch die freiwillige Beschränkung, die der hohe plastische Stil sich selber auferlegt, durch Größe innerhalb der Gesetzlichkeit. Der Geist des 15. Jahrh. in der Skulptur war vor allem auf das Wirkliche und Lebendige gerichtet gewesen, das er bald liebenswürdig, bald ungestüm, oft mit feinster Beobachtung der obersten Stilgesetze, oft fessellos zur Darstellung brachte. Dieses Wirkliche und Lebendige sollte nun in ein Hohes und Schönes verklärt werden.

Hier trat das Altertum noch einmal begeisternd ein. Ganz anders als zur Zeit Donatellos und seiner paduaner Schüler, die der Antike ihren dekorativen Schein als Hülle für ihre eigenen Gedanken abnahmen, erforschten jetzt einige Meister das Gesetzmäßige der alten Plastik. Es war jedoch nur ein kurzer Augenblick; nur sehr wenige taten es ernstlich, und auch sie schufen nur vereinzelte Werke von absolutem Werte; bald überwog äußerliche manierierte Nachahmung nach den Werken dieser Meister selbst, wobei sowohl das Altertum, wie das bisher eifrig gepflegte Studium des Nackten halb vergessen wurden. — Nichtsdestoweniger blieben von der empfangenen Anregung einige kenntliche Züge zurück: die Absicht auf großartige Behandlung des Nackten und die Vereinfachung der Zutaten, hauptsächlich der Gewandung. (Innerhalb der einfachen Draperie hielten sich freilich die vielen und überflüssigen Faltenmotive mit Hartnäckigkeit.) Sodann beginnt mit Andrea Sansovino, wie wir sehen werden, die ebenfalls dem Altertume entnommene bewußte Handhabnng des Gegensatzes der einzelnen Teile der Gestalt, das Hervortreten der linken gegen die rechten, der obern gegen die untern und umgekehrt für die entgegengesetzten Seiten. Dieser sog. Contraposto wird allerdings bei den meisten nur zu bald der einzige Gehalt des Werkes. Endlich bleiben zahlreiche vereinzelte Aneignungen aus antiken Werken nicht aus. Was uns in den manierierten Werken anstößig erscheint, ist weniger das Antikisieren an sich, womit man noch immer ein Thorwaldsen sein kann, sondern dessen unechte Verquickung mit fremden Intentionen.

Am übelsten ging es dabei dem Relief. Die große Masse der vorhandenen antiken Reliefs, nämlich die spätrömischen Sarkophage, schienen jede Überladung zu rechtfertigen. Schon das 15. Jahrh. hatte die Sache häufig so verstanden, war aber noch bedeutend weiter gegangen als die spätesten Römer und hatte, wie wir sahen, Gemälde mit reichem und tiefem Hintergrunde in Marmor und Erz übersetzt. Dies behielt die Skulptur jetzt mit wenigen Ausnahmen bei, nur ohne die Naivität des 15. Jahrh., in anspruchsvollern und bald ganz öden Formen. Wie das Relief erzählen muß, welches seine notwendigen Schranken sind, davon

hatte ſchon etwa von 1530 an kaum jemand noch ein rechtes Gefühl. Eine Maſſe von Talent und von äußern Mitteln geht von da an für mehr als volle 200 Jahre an einer ganz falſchen Richtung verloren.

Wie als Maler müßte *Leonardo da Vinci* (1452—1519) auch als Bildhauer allen Cinquecentiſten voran ſtehen. Wir wiſſen nicht nur aus ſeinen Briefen, daß er ſich jeder Art der plaſtiſchen Technik rühmt, er verbrachte auch einen großen Teil ſeiner künſtleriſchen Tätigkeit mit den Vorarbeiten zu ein paar Monumenten, die ſchließlich nicht zuſtande kamen oder zerſtört wurden. Bei dem außerordentlichen Einfluſſe, den Leonardo auch als Plaſtiker auf ſeine Zeitgenoſſen ausübte, ſei wenigſtens das, was wir darüber wiſſen, hier kurz erwähnt.

In Verrocchios Werkſtatt (bis nach 1476, vielleicht bis 1480) war Leonardo ſchon mit neunzehn Jahren 1471 imſtande, ſelbſtändig ein großes Bronzegefäß (für das Kloſter von Montoliveto) zu gießen und zu ziſelieren. Die Frage, wie weit er an Verrocchios plaſtiſchen Arbeiten dieſer Zeit beteiligt war, iſt noch eine offene; wahrſcheinlich arbeitete er damals die trefflichen Bronzereliefs im *Carmine* zu *Venedig* und im *Univerſitätsmuſeum* zu a *Perugia* (vgl. S. 471 e u. 473 c u. d). b

Eine monumentale plaſtiſche Aufgabe war es dann, der Leonardo Ende 1481 ſeine Berufung nach Mailand durch Lodovico il Moro verdankte; Lodovico wollte ein ehernes Reitermonument ſeines großen Vorfahren Francesco von ihm errichten laſſen. Der Künſtler fertigte, wie die neueſte Forſchung erwieſen hat, zwei weſentlich verſchiedene Modelle. Das erſte zeigte den Reiter auf hoch aufbäumendem Pferde im Begriffe, mit dem Streitkolben einen Feind zu vernichten, der, mit dem Schilde ſich deckend, unter den Vorderfüßen des Pferdes hockte (eine *Bronzeſtatuette* dieſes Kriegers im *Pal. Trivulzio* in *Mailand*, Skizzen zum Monumente in c Windſor, und kleine Nachbildungen an verſchiedenen Orten). Nachdem Lodovico dies Modell 1489 definitiv verworfen hatte, entſchloß ſich Leonardo zur Formung eines neuen Modells, bei dem (das Pferd ſchreitet mit leicht geſenktem Kopfe) die Gußſchwierigkeiten vermieden, dafür aber Roß und Reiter ganz koloſſal gebildet werden ſollten. Das Modell, in ungeheuren Dimenſionen aus Tonerde modelliert, erregte die höchſte Bewunderung der Zeitgenoſſen; 1499 wurde es von den in Mailand eingerückten Franzoſen verſtümmelt, einige Jahre ſpäter wird es zuletzt erwähnt. (Außer zahlreichen Skizzen in Windſor gibt eine *Rötelſkizze* des Codex d atlanticus in der *Ambroſiana* einen Begriff von der Kompoſition.)

Auch von einem zweiten Reiterdenkmale hat uns die neueſte Forſchung in Leonardos Manuſkripten Nachricht gegeben: von der

Reiterſtatue des Beſiegers Lod. Sforzas, des Marſchalls Gian Giacomo Trivulzio, die Leonardo über einem reichen Grabmale des letzteren errichten ſollte. (Zahlreiche Skizzen in Windſor und Leonardos genaue Koſtenaufſtellung ſind erhalten; vielleicht iſt auch eine aus dem Beſitze Criſtoforis ſtammende Reiterſtatuette des Marſchalls a im Muſeo Archeol. zu Mailand eine flüchtige Nachbildung eines kleinen Modells von Leonardo.) Auch in der Heimat wurde ihm gleich nach ſeiner Rückkehr (Anfang 1501) ein plaſtiſcher Auftrag zu einem Neptunsbrunnen vor dem Palazzo Vecchio erteilt (aus Duccios koloſſalem Marmorblock zu meißeln, den bald darauf Michelangelo zu ſeinem David verwandte; große Zeichnung zum Brunnen in Windſor; Ammanatis Brunnen geht auf dieſen Entwurf zurück.) Auch war er ſeinem Schüler *Ruſtici* ſpäter bei der Ausführung der Bronzegruppen am Battiſtero behilflich (vgl. S. 554 h). — Darauf beſchränkt ſich, was wir jetzt von der plaſtiſchen Tätigkeit des größten Genius, den Italien hervorgebracht hat, wiſſen. Wie er auf die gleichzeitige Plaſtik in Florenz und Oberitalien einwirkte, iſt danach nicht einmal annähernd feſtzuſtellen.

Der erſte und beliebteſte der Bildhauer dieſer Zeit iſt *Andrea (Contucci da Monte) Sanſovino* (1460—1529). Trotz der milden, ſchönen Empfindungsweiſe, mit der er begabt war, macht ſich bei ihm, auch in ſeinen beſten Werken, ſchon die ſtarke Einbuße geltend, die die Skulptur der Hochrenaiſſance einer allgemeinen, wenig lebendigen Schönheit zuliebe erleidet: der Mangel an Individualität und Charakter und daher auch an Mannigfaltigkeit und Originalität.

Gleich ſein früheſtes Werk (nach Vaſari), ein ſpäter roh bemalter b Terrakotta-Altar in S. Chiara zu Monte San Savino, beweiſt dies deutlich. Die Statuen der Heiligen in den Niſchen und die ſchwebenden Engel darüber zeigen ein feines Schönheitsgefühl in Auffaſſung der Formen und Gewandung, aber es fehlt ihnen an Charakter und Haltung; auch iſt die Anordnung nüchtern.

c Dies gilt im höheren Maße von der Sakramentsniſche in S. Spirito zu Florenz, die Andrea noch vor ſeiner neunjährigen Überſiedlung nach Portugal (1491) vollendete. Die krönenden Engel ſind faſt dieſelben; die Anordnung iſt eine ſehr verwandte, aber unruhigere, kleinliche, wie überhaupt die Dekoration als Ganzes. Dieſer ſind die plaſtiſchen Teile, die Statuetten und die kleinen Reliefs der Predella, die Lünetten uſw. wohl abſichtlich untergeordnet, aber auch entſchieden zum Opfer gefallen, wenn auch einzelne ſchöne Figuren und Motive ſich darunter finden (ſ. auch S. 136 c). Eine zwar nicht originelle, aber in Verhältniſſen d und Ornamentik gute Jugendarbeit iſt das kleine Ciborium in S. Margherita a Montisci bei Florenz. — Die bemalte Holz-

statue des h. Rochus in der Pieve zu Battifolle (im Chianatale, a vier Miglien von Arezzo) erweist sich ihrem Stile nach gleichfalls noch als ein Jugendwerk, während die jüngst für das Museo Nazionale zu Florenz erworbene Tonstatuette der Madonna b den Stempel seiner Reifezeit trägt. Das Taufbecken im Bat- c tistero zu Volterra (bez. und datiert 1502) ist dagegen so gering, zumal in den Reliefs der Taufe und der vier Kardinaltugenden, daß die Ausführung Gehilfen zugeschrieben werden muß.

Andreas beide Hauptwerke, die seinen Ruhm begründet haben und ihm für immer eine hohe Stelle unter den Bildhauern der Renaissance sichern, sind die beiden Prälatengräber Girol. Basso und Ascanio Sforza im Chore von S. M. del Popolo (das eine d beg. 1505, das andere 1507). Sie folgen in der Anordnung noch dem Einrahmungssysteme des 15. Jahrh. Die allegorischen Figuren stehen noch halblebensgroß in ihren Nischen; ihre Schönheit ist jene mehr allgemeine, der Antike bewußt entlehnte, die hier zuerst und wohl mit am solidesten auftritt. Die beiden jugendlichen Prälaten sind sehr edel im Schlummer liegend gebildet (vielleicht unter dem Einflusse der alten etruskischen Grabfiguren); aber das auf den Arm gestützte Haupt widerspricht dem Gedanken des Schlummers, und die dadurch hervorgerufene Bewegung und Belebung der Gestalt widerspricht zugleich dem Aufbaue des Grabmals. Der Hauptwert liegt jedenfalls in der Dekoration. — Das Grabmal des Pietro Menzi aus Vicenza (1504) am Seiteneingange e von Araceli erscheint wie eine Vorarbeit zu diesen Gräbern; die Grabstatue wie das Rundrelief der Madonna und die Allegorien zu dessen Seiten sind schöne Versuche eines noch nicht ganz geläuterten Strebens, das erst in jenen Meisterwerken seine Erfüllung fand. — Dagegen kann das Grabmal Armellini (1524) im rechten Querschiffe von S. M. in Trastevere höchstens als tüchtiges f Schulwerk gelten.

In der letzten Zeit seines Aufenthaltes in Rom, im Jahre 1512, entstand die Gruppe der h. Anna und Maria mit dem Kinde in S. Agostino, die Stiftung eines deutschen Protonotars, Johann g Coricus. Bei allzu deutlicher Anlehnung an Leonardos berühmten Karton des gleichen Gegenstandes ist die Charakteristik eine wenig glückliche: Anna, eine Alte mit tiefgefurchten Zügen (was Leonardo so glücklich vermied), erscheint in Marmor fast widerwärtig; und Maria ist von jener leblosen Schönheit, die das Vorbild für Lorenzetto und so manchen andern Künstler der nächsten Zeit wurde. — Aus derselben Zeit stammt auch die Gruppe der Madonna, von h zwei nackten Jünglingen (den Seelen der Abgeschiedenen) angebetet, über dem Hauptportale von S. M. dell'Anima, die mit Andreas Art viel Verwandtes hat.

Glücklicher war Andrea, wo er in unmittelbarer Beziehung zur älteren florentiner Kunſt ſtand. Die Gruppe der Taufe Chriſti a über dem Oſtportale des Baptiſteriums zu Florenz (1502 in Auftrag gegeben, vollendet von *Vinc. Danti,* der manierierte Engel erſt von *Spinazzi* im 18. Jahrh. hinzugefügt) iſt nicht nur von hoher Schönheit in beiden Geſtalten, ſie iſt wahrhaft groß und monumental gedacht. Von ähnlichen Vorzügen ſind in der Johannes- b kapelle des Doms von Genua die Statuen des Täufers und der Madonna (1503); jene noch etwas herb im Ausdrucke, aber ſchön in Stellung und Motiv, die Jungfrau ſchon mit akademiſchen Anklängen, das Kind naiv bewegt und wiederum mit kenntlichem lionardesken Anklange.

Von 1513—26 war Andrea wohl ausſchließlich mit den Entwürfen und teilweiſe auch mit der Ausführung des plaſtiſchen Marmorſchmuckes der von *Bramante* in ihrer architektoniſchen c Form 1510 entworfenen Santa Caſa im Dome zu Loreto beſchäftigt. Trotz des reichen Materials, des ſchönen Aufbaues und der mannigfachen ſchönen Motive, namentlich in den von Andrea ſelbſt ausgeführten Figuren und Reliefs (dem Propheten Jeremias, d der Verkündigung und dem Preſepio; außerdem noch von ihm begonnen die Geburt, Anbetung, Trauung und der Tod Mariä), ſteht auch dieſes Werk ſeinem künſtleriſchen Werte nach kaum höher als der Marmorſchmuck der Kapelle im Santo zu Padua. Für die Verkennung des Stils in den faſt frei gearbeiteten Reliefs, die Entlehnung der Motive, ja ganzer Geſtalten und Kompoſitionen von den Malereien Raffaels und Michelangelos (namentlich von der Decke der Siſtina) kann der allgemeine Schönheitsſinn, der in manchen Teilen hervortritt, nicht entſchädigen. — Neben und unter Andrea arbeiteten *Tribolo, Bandinelli, R. da Montelupo, Fr. da Sangallo, Dom. Aimo, Girol. Lombardo, Gugl. della Porta, Simone Mosca* und *Cioli* an dem umfangreichen Werke.

An Sanſovino reihen ſich ein paar wenig jüngere Florentiner an, die jedoch noch ſtärker in den Traditionen des Quattrocento befangen und in dieſer Richtung, namentlich bei einzelnen dekorativen Arbeiten, dem Sanſovino zuweilen überlegen ſind, während ihre freien Bildwerke weder die Naivetät und den feinen Naturalismus der vorausgegangenen Zeit, noch den Schönheitsſinn des Andrea bekunden.

Dahin gehört zunächſt der bekannte Architekt *Giuliano da Sangallo* (1445—1516). Seine beiden Grabmäler in der Capp. e Saſſetti in S. Trinita zu Florenz (zwiſchen 1485 und 1491), die reichſten des S. 191 b behandelten Niſchengrabtypus, ſind intereſſant durch Anwendung verſchiedenfarbigen Marmors und wegen der Verwertung antiker (Sarkophag- und andrer) Motive in den zier-

lichſt gearbeiteten und ornamentierten Reliefs der Niſchenumrahmung. An dem großen Kamine im Pal. Gondi (um 1498) a beginnt dagegen die Dekoration z. T. ſchon in die Schwüle der Spätzeit umzuſchlagen. Viel beſſer der nach Giulianos Modell 1512 ausgeführte Hochaltar der Madonna delle Carceri in b Prato. Ebendort geht der Majolikafries gewiß auf einen Ent- c wurf Giulianos zurück, wie auch der am Portikus von Poggio a d Cajano mit Nachbildungen röm. Reliefs. Ein frühes Werk iſt der hölzerne Crucifixus im Oratorium hinter dem Madonnentabernakel in der Annunziata zu Florenz (1482). Von ſeinem e jüngeren Bruder *Antonio* ſtammt ein ähnliches Werk im Veſtibül der Capp. dei pittori ebendort (1514). f

Andrea Ferrucci aus Fieſole (1465–1526) und *Benedetto da Rovezzano* (1476–1556) ſind namentlich wegen ihrer ſchönen dekorativen Arbeiten von Intereſſe (ſ. S. 194 r u. ff.). Als Bildhauer ſind beide weniger bedeutend, mögen ſie nun kleine Reliefs ausführen, wie Rovezzano die früher übertrieben geſchätzten Reliefs vom Grabmale des h. Johann Gualbert (1507–13, Überreſte jetzt g im Muſeo Nazionale zu Florenz), und Ferrucci die Reliefs am Taufbrunnen im Dome von Piſtoja (im Vereine mit *Jac.* h *d'Andrea del Mazza* 1497–99), – oder mögen ſie lebensgroße Geſtalten ſchaffen wie den h. Andreas (von *Ferrucci* 1512) und den i Evang. Johannes (von *Rovezzano* 1513) im Dome zu Florenz, k die beide ſchon akademiſch befangen erſcheinen. Am vorteilhafteſten zeigt ſich Ferrucci in den ſchlicht aufgefaßten, geſchmackvoll angeordneten Büſten des Marſilio Ficino im Dome (1522) und l des Marcello Adriani († 1521) in S. Francesco al Monte. Für m S. Felicita (4. Kap. l.) und S. M. Primerana in Fieſole ſchuf n er mittelmäßige Holzkruzifixe; im linken Querſchiffe des Doms o zu Fieſole einen Altar mit den hh. Matteus und Romulus; für den von *Sim. Cioli* aus Settignano gearbeiteten Sarkophag des h. Octavian im Dome von Volterra zwei Leuchterengel (1522). – Ge- p ringer noch iſt das Plaſtiſche am Grabmale Ant. Strozzi († 1524) q in S. M. Novella (r. Seitenſchiff), das von Ferruccis Schülern *Silvio Coſini* (1495–1540) und *Maſo Boscoli* (1503–74) ausgeführt wurde. Von erſterem das Grabmal Minerbetti ebendort und r dasjenige Raffaels da Volterra († 1522) in S. Lino zu Volterra. s Von einem andern Schüler Ferruccis, *Cicilia* aus Neapel, iſt die Grabplatte des Priors L. Tornabuoni (1515) in S. Jacopo in t campo Corbolini zu Florenz, mit der die äußerſte Grenze des Naturalismus ſtreifenden Reliefgeſtalt und dem überreichen Intarſiafrieſe. *Boscoli* ſchuf für S. M. di Monſerrato zu Rom (1. Kap. l.) die Marmormadonna ſelbdritt, ſchon michelangelesk. u

Bedeutender und weſentlich auf die große Plaſtik gerichtet iſt

das Streben zweier Zeitgenoſſen, die uns beſonders aus Bronzewerken bekannt ſind. *Baccio da Monteſupo* (1469—1535) iſt der
a Urheber der Bronzeſtatue des Evangeliſten Johannes an Orſanmichele (1515), die ſich den älteren Arbeiten, obgleich ſchon etwas geſucht, noch leidlich anreiht, und der Holzkruzifixe im Refek-
b torium von S. Marco und am Altare der Sacreſtia vecchia von
c S. Lorenzo, beide noch vom Realismus des Quattrocento beſeelt. Klaſſiſch nüchterner iſt dagegen ſeine Marsſtatue am Grabmale
d Peſaro in den Frari zu Venedig (1506). Von ſeinen zahlreichen für
e die Badia zu S. Godenzo ausgeführten Tonbildwerken iſt jüngſt dort eine Statue des h. Sebaſtian aufgefunden worden. Die bemalten
f Holzſtatuen des h. Antonius in S. Andrea zu Lucca, ſowie der hh.
g Petrus und Paulus in S. Agoſtino zu Anghiari können ihm ihrem Stile nach mit Wahrſcheinlichkeit zugeteilt werden (in letzterer
h Kirche auch ein Preſepio in unglaſiertem aber bemaltem Ton, lebensgroße Figuren, ſpät-florentiniſch). — Montelupo überragt bei weitem der Schüler Leonardos *Giov. Franc. Ruſtici* (1474—1554, ſeit 1528
i in Frankreich) in ſeiner Bronzegruppe der Predigt des Täufers über der Nordtüre des Baptiſteriums (1506—11). Es lebt in der Gruppe noch ein Funken jenes Geiſtes des Hochbedeutenden, den er wohl der Beihilfe Leonardos verdankt. Sonſt von ihm nur er-
k halten die Lünette Chriſtus als Gärtner (in der Robbiawerkſtatt einfarbig glaſiert), ein ſchönes, dem Sanſovino naheſtehendes Werk, aus S. Lucia ins Collegio della Quiete übertragen (ſ. S. 458, Anm.), ſowie der 1510 für die Calimalazunft gegoſſene Bronzekande-
l laber im Muſeo Nazionale. — Endlich iſt zeitlich dieſer Gruppe auch der (bisher anonyme) ſog. *„Meiſter der Johannesſtatuetten"* anzureihen: ſeine Tonfiguren des jugendlichen Täufers, ſowie des
m büßenden h. Hieronymus (im Muſeo Nazionale, bei Bardini,
n im Dom zu Peſcia — letztere Johannesſtatue ausnahmsweiſe ſtehend und glaſiert) ſtehen dem Stile nach etwa zwiſchen Sanſovino und Leon. Taſſo (ſ. S. 227 g).

Dieſe an Zahl geringen Arbeiten repräſentieren uns in der Skulptur faſt einzig jenen Geiſt maßvoller Schönheit, den in der Malerei vorzüglich Raffael vertritt. Auch gleichen ihnen am meiſten die Skulpturwerke, die *Raffael* unter eigener Aufſicht hauptſächlich durch *Lorenzetto* ausführen ließ. Nach Raffaels Skizze entſtand
o die Jonasſtatue in der von ihm entworfenen Capp. Chigi in S. M. del Popolo zu Rom; eine keineswegs vollkommene körperliche Bildung, aber in der Gebärde von wunderbarem Ausdruck des wiedergewonnenen jugendlichen Lebens, das wie vom Schlafe erwacht. (Der Fiſchrachen iſt geſchickt und beſcheiden angegeben; im Kopfe des Jonas eine Annäherung an die Züge des Antinous.)
p Auch das Bronzerelief am Altare der Kapelle, Chriſtus und

die Samariterin darstellend, ist Raffaels Erfindung, bei der einzelne Gestalten eines antiken Reliefs benutzt worden sind. Der geistlose Prophet Elias gegenüber ist dagegen *Lorenzettos* eigene Erfindung. Nicht besser ist seine Madonnenstatue auf dem Altare im Pantheon, der Raffaels Grab hinter sich birgt, sowie der h. Petrus am Eingange der Engelsbrücke, im Anschlusse an das ältere Gegenstück des Paolo Taccone. (Über seine Arbeit am Grabmale Forteguerra in Pistoja s. S. 472 d.) a b c

Auch *Giulio Romano* hat sich als Bildhauer versucht; er entwarf das Grabmal des Baldassare Castiglione in der durch ihre sonderbaren Wachsporträtbilder bekannten Wallfahrtskirche S. M. delle Grazie bei Mantua. d

Ein anderer Römer, *Gian Cristoforo Romano* (um 1465—1512), als Goldschmied und Medailleur für die Höfe von Mantua und Ferrara wie für Julius II. viel beschäftigt, steht mehr als alle Genannten in den Traditionen des Quattrocento. In seiner Jugend arbeitete er das Dekorative an den Grabmälern Pietro Mellinis (1484) und M. A. Albertonis (1485) in S. M. del Popolo (die Statue an ersterem von Cristoforos Lehrer *P. Paulo Nisii*, an letzterem von einem „*Nicolaus* [*Ciumare*] *sculptor*"). Seine behauptete Beteiligung an den Grabmälern Lonati († 1497) und Podocataro († 1506) ebendaselbst ist mehr als zweifelhaft. (Über das Mausoleum des Giangaleazzo Visconti in der Certosa zu Pavia s. S. 430 b.) In Mantua ist von ihm die schöne, mit figürlichen Medaillons geschmückte Tür im Gemache Isabellas im Pal. Ducale (1500); in S. M. delle Grazie bei Mantua das Epitaph für Girol. Stanga (1498), von köstlicher Eleganz und Einfachheit, und das unter seinem Einflusse gearbeitete Grabmal Bern. Corradi (1498). Von gleichem Typus ist das Grabmal Trecchi in S. Vincenzo zu Cremona (1502), eine eigenhändige Arbeit Cristoforos, durch zierliche Dekoration ausgezeichnet. e f g h i

⁂

Der Zeit nach müßte schon hier Michelangelo genannt werden. Allein bei der historischen Stellung, die er gegenüber der ganzen spätern Skulptur einnimmt, ist es notwendig, zuerst die Künstler zu besprechen, die, obwohl meist jünger als er, noch nicht oder noch wenig von seinem Stile berührt wurden. Sie haben teils die Richtungen des 15. Jahrh. in ihrem bunten Reichtume aufgebraucht, teils auch der freieren, aber allgemeinen Schönheit Sansovinos sich genähert, jedenfalls aber der von der römischen Malerschule ausgehenden Entartung sich nicht entziehen können.

Zunächst ein paar Florentiner. (Den *Bandinelli* versparen wir auf die Michelangelisten, zu denen er wider Willen gehört.) *Tribolo*

(eigentlich *Niccolò Pericoli*, 1485—1550) war anfänglich Schüler des unten zu nennenden Jacopo Sansovino, allein in einer Zeit, da dieser noch seinem Lehrer Andrea im Stile näher stand als seiner eigenen spätern Manier; zudem muß Tribolo von Anfang an auch Andreas Werke gekannt haben und später, infolge seiner Mitarbeit an der Santa Casa von Loreto nach dessen Entwürfen, von dem Stile Andreas durchdrungen worden sein. Seine früheste
a Arbeit wird das Marmorbild des Apostels Jakobus links in einer Seitennische des Chores im Dome zu Florenz sein (gewöhnlich dem *Giovanni dell' Opera* zugeteilt). Alsdann bekam Tribolo
b (um 1525) die Seitentüren der Fassade von S. Petronio in Bologna zu verzieren. Von ihm sind an beiden die Propheten, Sibyllen und Engel in der Schrägung der Pforte und des Bogens, sodann die Madonna in der Lünette (der Christus in Nicodemus' Armen von *Aspertini* [1526], der Johannes von *Erc. Seccadenari*) und sämtliche Pilasterreliefs an der Türe rechts (Geschichten Josephs), und von denen der Türe links das erste, dritte und vierte des linken Pilasters (Geschichten des Moses). In dem kleinen Maßstabe dieser zahlreichen Gegenstände ist ein besonders reiner und maßvoller Stil entwickelt; ebenso zählen die Propheten und Sibyllen, trotz starker Entlehnung aus der Sistina, zu den reinsten und reizendsten Einzelfiguren dieser Zeit. Das große Relief der
c Himmelfahrt Mariä in S. Petronio (11. Kapelle rechts, 1526) geringer und nicht frei vom Einflusse Michelangelos. — Von einem trefflichen ungenannten Meister, der aber dem Tribolo offenbar sehr nahe stand, ist das 1525 errichtete Grab der Familie Cereoli
d in S. Petronio (innen links vom Hauptportale), sowie vielleicht
e auch die Madonna ebenda in der 6. Kapelle rechts gearbeitet. — Als Tribolos Hauptwerk in Rom gilt das Grabmal Papst
f Hadrians VI. (1529) im Chore von S. M. dell' Anima (rechts), im ganzen nicht von glücklicher Anordnung (diese von *Peruzzi*) und auch im einzelnen unplastisch überfüllt. Übrigens ist Tribolos Anteil vielleicht auf die allegorischen Figuren zu beschränken; die liegende Statue ist von *Michelangelo Sanese*. — Die spätere Tätigkeit Tribolos betraf zum Teil Dekorationen des Augenblickes, für die er ein besonderes Talent besaß; auch wurde er eines der baulichen Faktoten Cosimos I. (s. S. 315 e, 379 a u. b).

In diese Reihe gehört auch *Benvenuto Cellini* (1500—72), der durch seine eigene Lebensbeschreibung eine größere Bedeutung gewonnen hat, als durch seine Werke. Von seinem dekorativen Verdienste war schon S. 242 ff. die Rede; hier handelt es sich um seine Bildwerke, in denen die Eigentümlichkeiten des Goldschmiedes meist in mehr oder weniger empfindlicher Weise zur Geltung kommen. Von größerm Umfange und selbständiger Bedeutung ist

zunächſt der eherne Perſeus in der Loggia de' Lanzi in Florenz. Das Motiv iſt bei aller Wunderlichkeit (man ſehe die Verſchränkung der Meduſenleiche) doch nicht nur energiſch, ſondern auch in den Linien bedeutend, ſo daß man die Mängel der an ſich ſehr fleißigen Einzelbehandlung, z. B. die Dürftigkeit des Rumpfes im Verhältniſſe zu den Extremitäten, darob überſehen mag. Die reiche Baſis verrät den Goldſchmied; die Statuetten daran ſind idealiſtiſch manieriert in der Art der römiſchen Schule; das Relief iſt rein maleriſch, wie die Wirkung des Ganzen. Im Muſeo Nazionale außer zwei trefflichen Modellen zum Perſeus die koloſſale Bronzebüſte Coſimos I., geſucht in Schmuck und Haltung und, für die Größe, kleinlich in der Durchführung. Ebendort die kleine Bronze des auf dem Adler reitenden Ganymed. — Seine Reſtaurationen antiker Werke, z. B. an dem Ganymed (in demſelben Muſeum), ſehen ſehr geziert aus. Weit beſſer die früher dem Michelangelo zugeſchriebene Reſtauration des Bacchus mit dem hockenden Satyr im Gange der Uffizien, die einer frühen Arbeit Cellinis nicht unähnlich ſieht.

a b c d e

Auch das Werk eines Ungenannten, der bronzene Bacchus, der jenſeits des Ponte Vecchio in Florenz in einer Brunnenniſche ſteht, erinnert ſehr an Cellini. Mit Schale und Traube in den Händen vorwärts ſtürmend und überhaupt energiſch belebt, iſt er doch nur für den Anblick von links berechnet und ſtößt ab durch vulgäre, geſucht herkuliſche Bildung. Man vergleiche ihn z. B. mit dem Bacchus Jac. Sanſovinos, der ein ähnliches Motiv viel ſchöner gibt.

f

Von einem Zeitgenoſſen des Cellini, der, wie dieſer als Medailleur und Stempelſchneider berühmt, namentlich als Bronzegießer ſich auszeichnete: von dem in Mailand tätigen *Leone Leoni* aus Arezzo (1509—92), ſowie von deſſen Sohne *Pompeo* († 1610), der ganz in ſeiner Art arbeitete, befinden ſich die meiſten Bronzeſtatuen und Büſten, die ſich, trotz einer gewiſſen Trockenheit der Arbeit, durch lebensvolle Individualität und vornehme Haltung auszeichnen, in Spanien und England. Das Grabmal G. Giacomo Medici im Dome zu Mailand mit ſeinen Bronzefiguren in reicher Marmordekoration (voll. 1563), die noch bedeutendere ſitzende Bronzefigur des Vinc. Gonzaga in Sabionetta, die Gruppe des Ferd. Gonzaga auf dem Platze in Guaſtalla (beg. 1559) und die reiche Marmorbüſte Philipps II. beim March. Trivulzi in Mailand geben ein deutliches Bild ſeiner Kunſt.

g h i k

Francesco da Sangallo (1494—1576), Sohn des Giuliano, iſt einer der weniger bedeutenden Nachfolger A. Sanſovinos, unter dem er in Loreto mit beſchäftigt war. Seine Altargruppe in Orſan-

l

michele zu Florenz (1526), denſelben Gegenſtand wie die ſeines Meiſters in Agoſtino zu Rom behandelnd, zeigt ſeine gänzliche Inferiorität: die beiden ſitzenden Frauen ſtoßen das Kind auf ihren a Knieen empor. Am Grabmale des Prälaten Angelo Marzi-Medici in der Annunziata (1546), am Eingange der Rotunde, iſt die b ruhende Figur von faſt widerwärtiger Wirkung. Die Grabſtatue des Biſchofs von Cortona, Leon Bonafede († 1545), im Kapitelſaale der Certoſa vor Porta Romana, bewegt ſich an der Grenze eines künſtleriſch erlaubten Naturalismus. — Von gleicher Art c auch die Porträtſtatue des Paolo Giovio (1560) im Kloſterhofe von d S. Lorenzo, die Büſte des Giovanni delle bande nere im Muſeo Nazionale und die Reliefköpfe des h. Rochus (bez. 1542) und der e Madonna (bez. 1575) in S. M. Primerana zu Fieſole.

Vincenzo Danti (1530—76) erſcheint in der Bronzegruppe der f Enthauptung des Täufers über der Südtüre des Baptiſteriums in Florenz (1571) ſtiliſtiſch halbiert. Einer ſchönen Inſpiration aus den Werken Sanſovinos gehört der knieende Johannes an; der Henker dagegen und das zuſchauende Weib ſehen den Gedanken und Formen der römiſchen Malerſchule nur zu g ähnlich. — Die ſitzende Statue Papſt Julius' III. beim Dome von Perugia (1555) gehört ebenfalls der letztern Art an. — Im Giar- h dino Boboli zu Florenz vorn rechts am Eingange die ſonderbare Allegorie: Sieg der Redlichkeit über den Betrug. Die Koloſſalſtatue i der Madonna mit Kind in S. Croce (Capp. Baroncelli) korrekt, aber k völlig kalt. — Im Muſeo Nazionale die trefflichen, ganz maleriſch behandelten Bronzereliefs der Schlangenanbetung und einer Allegorie (für ein Sportello), ganz unter Michelangelos Einfluß entſtanden.

⁂

In Oberitalien hält ein Künſtler den bisher genannten das Gleichgewicht und iſt den meiſten ſogar überlegen: *Antonio Begaretti* von Modena (c. 1479—1565). Seine Vorgänger ſind Alf. Lombardi (S. 561) und Mazzoni (S. 517), der durch ſeine biederrealiſtiſchen Tongruppen weniger eine neue Gattung geſchaffen, als eine mißachtete Gattung gewiſſermaßen zu Ehren gebracht hatte, ſo daß ſie für Modena eine anerkannte Spezialität ausmachte. Begarelli wurde nicht durch die Bekanntſchaft mit dem Altertume, ſondern durch eine unverkennbar nahe Beziehung zu Correggio und durch die allgemeine Kunſthöhe der Zeit emporgehoben. Seine Einzelformen ſind ſo ſchön, frei und reich, wie die A. Sanſovinos, denen ſie doch nicht gleichen.

Sein Prinzip war ein rein maleriſches; er arbeitete ſeine lebensgroßen Tongruppen nicht für freie Aufſtellung, ſondern für ganz

beſtimmte Niſchen und Kapellen, d. h. als Bilder. An die Stelle des ſtreng geſchloſſenen Baues der Gruppe tritt eine rein maleriſche Anordnung für einen Geſichtspunkt. Allein innerhalb dieſer Schranken hätte er wenigſtens ſo ſtreng bleiben müſſen, wie die ſtrengere Malerei es muß; ſtatt deſſen überließ er ſich bei einem großen Schönheitsſinne doch ſehr dem naturaliſtiſchen Schick und Wurf, dem bloßen Streben nach Lebendigkeit und Wirklichkeit. Sein Gefühl ſelbſt für bloß maleriſche Linien iſt ſo wenig entwickelt, wie das Correggios. Seine Körperbildungen ſind meiſt gering, die Haltung, ſobald ſie nicht in einem beſtimmten Momente aufgeht, unentſchieden und unſicher, ſo daß er in den zur freien, iſolierten Aufſtellung beſtimmten Statuen häufig weniger genügt als manche, die ſonſt tief unter ihm ſtehen.

Sein früheſtes Werk iſt die Gruppe der Beweinung Chriſti [a] in S. Agoſtino (1. Altar r., 1524). Hier iſt er noch am meiſten von Mazzonis Gruppe in S. Giovanni (S. 517 g) abhängig, ſowohl in der ſtrengeren Anordnung und Gewandung als auch in dem ernſten Ausdruck. Bald darauf entſtand das kleine Preſepio im [b] Dome (1527; zwiſchen dem 3. und 4. Altare rechts), ſowie die Madonna mit Kind und dem Täuferknaben im Muſeo [c] Civico (1528 voll.), wie ein plaſtiſcher Doſſo Doſſi erſcheinend; wohl nur wenig ſpäter die Madonna mit Kind im Muſeo [d] Eſtenſe. — Es folgt zunächſt (1531—37) das große Hauptwerk in S. Francesco (Kap. links vom Chore), die Kreuzabnahme: [e] vier Perſonen, ſymmetriſch auf zwei Leitern geordnet, ſenken den Leichnam nieder; unten die ohnmächtige Maria, von drei Frauen gehalten und umgeben, Johannes d. T., Hieronymus, Franziskus und Antonius von Padua zu beiden Seiten. Daß gerade der Moment der phyſiſchen Anſtrengung ſymmetriſch dargeſtellt iſt, wirkt nicht glücklich; dafür iſt die Gruppe der Frauen maleriſch vortrefflich und im Ausdrucke des Jammers edel und ergreifend zugleich, die Köpfe grandios. Der Künſtler iſt aber auch aller andern Mittel des Ausdrucks völlig Herr; die Hände ſind mit der größten Leichtigkeit ſchön und ſprechend angeordnet, das Liegen der Maria, das Knieen des Franziskus, das Überbeugen der hinten ſtehenden Frau zeigen eine vollendete Meiſterſchaft. In der Gewandung aber verrät ſich das ſelbſt maleriſch Ungenügende dieſes Naturalismus, der nicht erkennt, daß die Gewandung in der Kunſt etwas anderes iſt als im Leben, nämlich ein wertvolles Mittel zur Verdeutlichung der Geſtalt und Bewegung, das zudem in der Plaſtik ſehr beſtimmten Geſetzen unterliegt. So drängt ſich an dieſer Stelle viel Müßiges und Unnützes vor; ſchon beginnen Mantelenden und Schleier zu flattern, als wehte von Neapel her bereits der Berniniſche Scirocco hinein.

Doch ein ganz reifes und herrliches Werk kann diese Schatten-
a seiten vergessen machen. In S. Pietro (Kap. rechts vom Chore) ist wieder eine „Klage um den toten Christus“ (1544—46) von nur vier Figuren; Nikodemus hebt den liegenden Leichnam etwas empor, Johannes hält die davor knieende Mutter. Als Bild vollkommen, in der Behandlung des Details einfach und großartig, erreicht diese Gruppe die reine Höhe der vollendeten Meisterwerke des 16. Jahrh. Stilistisch ihr am nächsten steht der Gekreuzigte
b zwischen Maria und Johannes in der Kirche zu Bomporto (bei Modena, die dazugehörenden Figuren des Täufers und des h. Franz
c bei Sign. Giusti in Modena). — In der Kirche S. Pietro ist so-
d dann die Altargruppe des rechten Querschiffes (vier Heilige, oben in den Wolken die Madonna mit Engeln) von Begarelli 1553 angefangen, von seinem Neffen *Lodovico* vollendet; einzelnes, wie die Ekstase des Petrus, die Schönheit des Kopfes der Maria und des Kindes, ist auch hier von großem Wert. Dagegen zeigen die
e sechs lebensgroßen Statuen (1532), die frei im Hauptschiffe stehen, die gänzliche Unfähigkeit des Künstlers, eine ruhige Gestalt plastisch zu stellen. Ebenso verhält es sich mit den vier
f Statuen im Querschiffe von S. Giovanni in Parma (1561), die im Detail jene sechs übertreffen und zu den besten Werken der Epoche gehören: Wie unentschieden ist Leib und Haltung dieses Evangelisten Johannes, dieser Madonna! wie vergnüglich charakterisiert Begarelli die weiten, hängenden Ärmel des h. Benedikt! wie läßt er den Schleier der Madonna flattern! Aber auch welche Schönheit in den Köpfen und in der Kindergestalt des Täufers Johannes, der seine Mutter begleitet! — Ähnlich die 31 Statuen (nur die des Petrus, Cristophorus, Antonius, Moses, Aron, Josua, Esra, sowie Isaaks Opferung sind eigenhändig) und die
g Kapellendekoration in S. Benedetto di Polirone bei Mantua, von 1541 und 1559. Aus den fünfziger Jahren stammen auch einige
h kleinere Arbeiten, jetzt im Museo Estense: ein toter Christus von Engeln betrauert, eine Taufe Christi und eine das Kind säugende Madonna.

Die späteste Zeit Begarellis glaube ich (abgesehen von jenem Altare des Querbaues in S. Pietro) zu erkennen in der großen
i Gruppe von S. Domenico zu Modena (Durchgang aus der Kirche in die untere Halle des Akademiegebäudes). Es ist die Szene von Martha und Maria; diese vor Christus knieend, jene samt zwei Mägden rechts, zwei Jünger links. Unverkennbar ist es der Geist der römischen Malerschule, der auf den Künstler einwirkte, wie schon die Draperien beweisen; auch macht sich (z. B. in der Martha, die auch als Einzelstatue gut ist) der Gegensatz der entsprechenden Teile des Körpers auf bewußtere Weise geltend. Die Köpfe sind

meiſt noch von naiver Schönheit. Die Porträtbüſte des C. Sigonio
(1555) in S. Agoſtino iſt das einzige erhaltene Werk Begarellis a
in dieſem Genre. In S. Crocifiſſo zu Carpi (l. Chorwand) b
ein ovales Terrakottarelief der das Kind ſäugenden Madonna
in einem Kranze von Seraphim, eines ſeiner naivſten Werke. —
Vaſari ſagt uns, daß Begarelli ſeine Figuren ſo bemalte, daß
ſie wie Marmor erſchienen; man ſieht noch hier und da, wie
der Künſtler ſie polierte, um den marmorartigen Eindruck hervorzubringen.

Die meiſten oberitalieniſchen Skulptoren jener Zeit ſuchen, im
Gegenſatze zu dieſem entſchloſſenen Realiſten, ihre heimiſche Befangenheit
durch den von Florenz und Rom ausgehenden Idealismus
aufzubeſſern. Welche von ihnen die Werke A. Sanſovinos[1])
und die noch einflußreicheren Deckengemälde der Sixtiniſchen Kapelle
gekannt haben, iſt im einzelnen nicht immer leicht anzugeben;
bei mehreren ſind dieſe Einwirkungen ganz deutlich nachweisbar;
Michelangelo wirkte ſchon lange als Maler auf die Skulptur, ehe
ſeine plaſtiſchen Hauptwerke zuſtande kamen. — Im dritten Jahrzehnt
muß dann namentlich die Anweſenheit des Tribolo in Bologna
und des Jacopo Sanſovino in Venedig der römiſch-toskaniſchen
Richtung den Sieg verſchafft haben.

Vielleicht der bedeutendſte dieſer Reihe nächſt Begarelli war
der Ferrareſe *Alfonſo Lombardi* (1497—1537, geb. in Lucca), der
hauptſächlich in Bologna arbeitete. Auch er hatte den Vorteil,
daß er realiſtiſch begann, ſogar mit ähnlichen Aufgaben wie Begarelli.
Ein frühes Werk, worin er dieſem ſehr nahe ſteht, ſind
die (jetzt neu bemalten) Halbfiguren Chriſti und der Apoſtel in c
den beiden Querarmen des Domes von Ferrara (1524). Der
Künſtler erſcheint hier bei großer lebendiger Schönheit in einzelnen
Geſtalten noch mehr naturaliſtiſch gebunden durch die
Präzedentien ſeiner Schule; er verrät ſich z. B. als Schulgenoſſen
eines Lorenzo Coſta ſchon durch die großen Hände, und als tüchtigen
Anfänger durch die zierliche und exakte Arbeit. — Ebendaſelbſt
in S. Giovanni das Reliefbruſtbild einer Madonna und d
in S. Domenico (4. Kap. links) die Büſte des h. Hyazinthus, e
ohne Zweifel das naturaliſtiſche Porträt irgend eines ausdrucksvollen
Mönchskopfes. (Die bemalte Tongruppe des von ſeinen f
Angehörigen beweinten Chriſtusleichnams, in der Krypta von S.
Pietro zu Bologna, mit vorzüglichen Köpfen iſt nicht von A.

---

1) Von A. Sanſovino erſcheint u. a. *Cristoforo Stoporone* abhängig, der in
Modena 1517 das Monument des G. Sadoleto, jetzt im Muſeo Lapidario, und *
in S. Franceſco zu Ferrara (l. Kap. l.) das Hochrelief Chriſtus in Gethſemane
und die Verkündigung am Grabmale Maſſa (1521) ausführte.

Lombardi, ſondern eine ältere Arbeit von 1504[1].) — Später, und zwar zuletzt unter dem Einfluſſe Tribolos, nähert er ſich dem Maße idealer Bildung, das Andrea Sanſovino dieſer ganzen Schule vorgezeichnet hatte. Er wagte ſich an undankbare Aufgaben, wie z. B. den koloſſalen ſitzenden Herkules (von Ton) im obern Vorſaale des Pal. Comunale (1520), der in den Verhältniſſen immerhin beträchtlich beſſer, in der Stellung ungeſuchter iſt als alles, was Bandinelli und Ammanati hinterlaſſen haben. (Stark reſtauriert.) — Die größte Zahl ſeiner Arbeiten finden ſich an S. Petronio; noch im Anſchluſſe an die ältere lombardiſche Plaſtik: die Statuen (engliſcher Gruß mit Gott-Vater und Sündenfall) an der Innenſeite des rechten und linken Seitenportales der Faſſade; — freier und ſehr tüchtig: die Lünettengruppe der Auferſtehung Chriſti (1526), außen am linken Seitenportale (wenn Chriſtus ſich auf einen ſitzenden Wächter zu ſtützen ſcheint, ſo hat der Künſtler dies wohl nur getan, um ſich in einem reichern Linienproblem zu verſuchen); ferner drei von den Reliefs der Geſchichte Moſis am rechten Pilaſter desſelben Portals, in offenbarem und glücklichem Wetteifer mit Tribolo (S. 556 b) entworfen ſowohl als ausgeführt. — Mehr maleriſch als plaſtiſch, aber köſtlich wie die beſten jener Miniaturgeſchichten der gleichzeitigen ferrareſiſchen Malerſchule erſcheinen die drei Reliefs am Unterſatze der Arca in S. Domenico, eine der delikateſten Arbeiten dieſer Gattung (1532).

Von 1525 ſtammen die überlebensgroßen Terrakottaſtatuen der vier Schutzheiligen Bolognas in den Pilaſterniſchen der Turmhalle am Pal. del Podeſtà. Eine ungleiche, z. T. ſehr tüchtige Arbeit ſind die Medaillonköpfe am Pal. Bolognini, Nr. 77. — Das Grabmal Ramazzotti in S. Michele in Bosco (1525—26), eines jener oberitaliſchen Soldatengräber, die den Geharniſchten ſchlummernd und über ihm die Madonna darſtellen, lehnt ſich im Aufbaue noch an die Frührenaiſſance an.

In Alfonſos früherer Zeit (1519) entſtand die überlebensgroße, figurenreiche Tongruppe im Oratorium bei S. M. della Vita. Nicht ohne Mühe erkennt man darin eine Darſtellung des Todes Mariä: ringsum die Apoſtel, vorn am Boden die nackte Figur eines

1) Aus derſelben Zeit enthält der Wallfahrtsort Varallo in der Cappella del Sacro Monte und auch in einigen der dortigen Stationskapellen lebensgroße farbige Freigruppen, angegeben und wohl auch ausgeführt von dem Maler *Gaudenzio Ferrari;* die darin dargeſtellten Vorgänge der Paſſion ſind gleichſam fortgeſetzt und erklärt durch Fresken an den Wänden. Eine ältere Grablegung (Holzſkulptur), aus einer der Kapellen ins Muſeum zu Varallo übertragen, verrät den Einfluß *Mazzonis.* Unter dem gleichen Einfluſſe ſcheint auch eine reiche Pietàgruppe in Ton zu Caſtelbeltrame (bei Novara) entſtanden. — Dem *Gaudenzio* werden ähnliche farbige Tongruppen im Baptiſterium zu Novara zugeſchrieben (mit Unrecht, da ſie aus dem 17. und vom Anfange des 19. Jahrh. herrühren).

Widersachers; ein eifriger Apostel will eben ein schweres Buch auf ihn werfen, wird aber von dem in der Mitte erscheinenden Christus zurückgehalten[1]). Sonst ist die Gruppe merkwürdig durch ihren Gegensatz zu denen des Begarelli; sie macht Anspruch auf plastische, nicht bloß malerische Anordnung, und ihre Einzelformen sind durchaus mehr ideal und allgemein (sowohl Köpfe als Gewandung), aber die Anordnung ist konfus, die Handlung lahm.

Die Tonbüsten der Apostel im Chore von S. Giovanni in Monte sind als Einzelgestalten zu bewegt und ohne feinere Individualität. (Die beiden Evangelisten erst von *Ubaldo Farina,* 1716.) In Faenza (Gymnasium) die Terrakottastatuen einer sitzenden Madonna und der beiden Johannes, zu einer Gruppe zusammengeordnet. Alfonsos Spätzeit entstammen die Mediceerbüsten (Leo X., Clemens VII. u. a.) im Quartiere di Leone X. des Pal. Vecchio zu Florenz. a b c

Eine Mitstrebende des Alfonso in Bologna, ohne Zweifel zuletzt ebenfalls unter Tribolos Einfluß, war die ihrer Zeit sehr gefeierte *Properzia de' Rossi* († 1530); von ihr u. a. die zwei Engel neben Tribolos Relief der Himmelfahrt Mariä in S. Petronio (11. Kap. rechts). d

Von den übrigen Bildhauern Oberitaliens ist noch der als Dekorator bekannte *Giov. Franc. da Grado* (S. 213 d) wegen seiner den Einfluß A. Sansovinos bekundenden Feldherrngräber in der Steccata zu Parma anzuführen. (Eckkapellen: Grab des Guido da Correggio; nüchternes Grab des Sforzino Sforza, 1529; vielleicht auch das des Beltrando Rossi, 1527, reich und in seiner Art sehr gelungen.) Die Helden, die auf ihren Sarkophagen stehen oder schlafend lehnen, sind im Detail meist genügend, wenn auch wenig belebt. Es ist die Art, in der auch wohl dem Giovanni da Nola ein leidlicher Wurf gelang. (Von demselben da Grado könnte wohl auch die Statue des h. Agapitus über dem Altare rechts in der Krypta des Doms herrühren.) — Von sonstigen Parmesanern nennen sich drei Brüder *Gonzata* mit der Jahreszahl 1508 an den vier Bronzestatuen von Aposteln über der hintern Balustrade des Domchors; magere, unsicher gestellte, im Detail zu sorgfältige Figuren. (Das dahinter aufgestellte Marmortabernakel ist eine Arbeit des 15. Jahrh., im Aufbaue römischen Monumenten ähnlich, im Figürlichen fast ferraresisch; die Statuetten zu Seiten des Sakramentsbehälters von *Alb. Maffiolo* [1491].) Mit Begarelli haben weder da Grado noch die Gonzata etwas gemein. Von e f g h

1) Der gleiche wunderliche Zug kommt auch auf A. Sansovinos Relief des Todes Mariä in Loreto vor und ist ein Motiv aus der Schrift „De transitu virginis", die dem Bischof Melito (2. Jahrh.) zugeschrieben wurde, jetzt aber für beträchtlich neuer gilt.

dem Medailleur *Andrea Spinelli* († 1572) aus Parma bewahrt die
a Steccata die Bronzeſtatuette eines ſorgfältig modellierten Auferſtandenen (hinter dem Hochaltare).

Wie in der lombardiſchen Plaſtik namentlich durch die ſpätern Werke des *Agoſtino Buſti* die Hochrenaiſſance ſich in übermäßiger Geziertheit und Charakterloſigkeit geltend zu machen beginnt, iſt oben ſchon erwähnt. Wie ſie auf derſelben Bahn weiterſchreitet,
b zeigen manche der zahlloſen Statuen am und im Dome zu Mailand; wir nennen nur die Statue des geſchundenen h. Bartholomäus (1562) von dem am Dombaue 1541—60 beſchäftigten *Marco Agrate*. Der Kunstgeiſt der zweiten Hälfte des Jahrh. kehrt uns in dieſer ſteifen Bravourarbeit ſeine widerlichſte Seite zu. Ein
c anderes Werk Agrates iſt das Grabmal G. del Conte in S. Lorenzo (Capp. di S. Ippolito, 1556—59).

Doch es iſt Zeit, auf den bedeutendſten Schüler des Andrea Sanſovino zu kommen, auf *Jacopo Tatti* aus Florenz (1486—1570), der von ſeiner nahen und vertrauten Beziehung zu dem großen Meiſter insgemein *Jacopo Sanſovin*o genannt wird. Allerdings lernen wir ihn vorwiegend durch Werke aus der zweiten Hälfte ſeines langen Lebens kennen, da er als eine der erſten künſtleriſchen Großmächte Venedigs (ſ. S. 310 u. f.) eine große Anzahl baulicher und plaſtiſcher Werke ſchuf und eine beträchtliche Schule um ſich hatte.
d Seine früheren Arbeiten finden wir in Florenz, wo er von 1511—17 arbeitete: die Statue des Apoſtels Jakobus d. ä. an einem der Kuppelpfeiler im Dome (voll. 1513), vollkommen lebendig und von ſchöner Bildung, aber geſucht in der Stellung; wenig ſpäter
e vermutlich entſtand der Bacchus im Muſeo Nazionale. Jubelnd ſchreitet er aus, die Schale hoch aufhebend und den Beſchauer anlachend, in der andern Hand eine Traube, an der ein kleiner Panisk naſcht. In lebendiger Durchbildung der Einzelform iſt Michelangelos Bacchus dem Jacopos weit überlegen; wer möchte aber nicht viel lieber die Arbeit Jacopos erdacht haben als die Michelangelos? — ich ſpreche von Unbeteiligten, denn die Künſtler werden für letztern ſtimmen, weil ſie mit ſeinen Mitteln etwas anderes anzufangen gedächten. Die Holzſtatue des h. Nikolaus von Tolentino in S.
f Spirito (3. Altar r.) führte laut Vaſari *Nanni d'Aleſſio*, gen. *Unghero* (ſ. S. 300 f) nach einem Modell Sanſovinos aus.

Aus ſeiner römiſchen Zeit (1518—26) iſt die ſitzende Statue der
g Madonna in S. Agoſtino zu Rom vorhanden (1521), eine Arbeit, in der er dem Andrea ſehr nahe ſteht, mit regem Schönheitsſinne, aber noch ohne rechtes Lebensgefühl, wie auch die nahe Gruppe Andreas. Aus derſelben Zeit ſtammt auch die Madonna in der

Portallünette von S. M. in Augusta, die sich durch Haltung, a
Faltengebung, Gesichtstypus als seine (nicht Andreas) Arbeit kennzeichnet; ferner die überlebensgroße Statue des h. Jakobus in b
S. M. di Monserrato (3. Kap. l.), ein ziemlich unglückliches Werk,
und der h. Antonius in S. Petronio zu Bologna (9. Kap. r.). c
Auch die einfache Grabplatte des Kard. Leonardo Grosso-Rovere
(† 1520) in S. Pietro in Vincoli zu Rom ist sein Werk. d

In seinen venezianischen Arbeiten (seit 1527) erscheint Jacopo sehr ungleich; einzelnes ist unbegreiflich schwach, anderes verrät eine tüchtige selbständige Weiterbildung des vom Lehrer Überkommenen, und zwar unter dem Einflusse der gleichzeitigen Maler Venedigs glücklicherweise nach der malerischen Seite. Zwar neigt sich Jacopo meist ebenso in das Allgemeine, wie die meisten Nachfolger Andreas, allein er ist weniger befangen von den Manieren der römischen Malerschule, auch nicht wesentlich von der Einwirkung Michelangelos; er war deshalb imstande, nebst seiner Schule in Venedig eine Art Nachblüte der großen Kunstzeit aufrecht zu halten, die, wenn auch weit geringer, mit der letzten Blüte der Malerei (in P. Veronese, Tintoretto usw.) parallel geht und Jahrzehnte über seinen Tod hinaus dauert.

Bei ihm wie bei den Schülern sind nicht die Linien, überhaupt nicht das Bewußtsein der höhern plastischen Gesetze die starke Seite; ihre Größe liegt, wie bei den Malern, in einer gewissen freien Lebensfülle, die über den Naturalismus des Details hinaus ist; sie liegt in der Darstellung einer ruhigen, in sich selbst (ohne erzwungen interessante Motive) bedeutenden Existenz. Ihre Arbeiten können von sehr unstatuarischer Anlage und doch im Stile ergreifend sein: von allen Zeitgenossen sind diese Venezianer am wenigsten konventionell in der Ausführung und am wenigsten affektiert in der Anlage. Hierin liegt wenigstens ein großes negatives Verdienst Sansovinos; er ist der unbefangenste unter den Meistern der Zeit von 1530—70.

Sein schönstes Werk in Venedig dürfte die Statue der Hoffnung
am Dogengrabe Venier († 1556) in S. Salvatore sein. Die plastisch e
vortreffliche, leichte Haltung, die nicht ideale, aber venezianische Schönheit des Kopfes, der ruhig gefaßte Ausdruck läßt gewisse Spielereien in Haarputz und Gewandung wohl vergessen. (Thorwaldsen ist bei einer der allegorischen Statuen am Grabmale Pius' VIII. auf ein ganz ähnliches Motiv geraten). Aber wie viel
geringer ist das Gegenstück, die Caritas, mit ihren hart manie- f
rierten Putten! (Das Lünettenrelief von anderer Hand.) — Im
Dome zu Verona wird ihm das Grabmal Nichesola zugeschrieben, g
mit einer im Motiv sehr anmutigen Madonna.

Von mythologischen Gegenständen enthielt die Loggetta vor h

dem Markusturme das Beſte (um 1540). Die Bronzeſtatuen des Friedens, des Apoll, des Merkur und der Pallas ſind zwar, die erſtgenannte ausgenommen, im Motiv etwas geſucht, aber von ſchöner Bildung, namentlich was die Köpfe (zumal des Merkur und der Pallas) betrifft. Von gleichem Werte ſind dann einzelne der kleinen Reliefdarſtellungen am Sockel, die zu den ſo ſeltenen naiven Kunſtwerken mythologiſchen Inhaltes gehören, namentlich die Darſtellung von Phrixos und Helle. (Die obern Reliefs und die Figuren in den Bogenfüllungen gelten als Schülerarbeit. — Alle dieſe Bildwerke werden jetzt aus den Überbleibſeln vom Zuſammenbruche des Turms wieder zuſammengeſetzt.)

Übrigens iſt Jacopo auch ſonſt im Relief am glücklichſten, wenn es ſich um einzeln eingerahmte Figuren handelt. Man findet hinten a im Chore von S. Marco die berühmte kleine Bronzetür, die in die Sakriſtei führt und den Meiſter zwanzig Jahre lang beſchäftigt haben ſoll; ihre beiden größern Reliefs (Chriſti Tod und Auferſtehung) können bei vielem Geiſte doch im Stile z. B. nicht neben Tribolo aufkommen, während die Einzelfiguren der Propheten in den horizontalen und ſenkrechten Einfaſſungen völlig genügen und zum Teil von hoher Vortrefflichkeit ſind. — Ebenſo fehlt es den b ſechs bronzenen Reliefs mit den Wundern des h. Markus zwar nicht an geiſtvollem und energiſchem Ausdrucke der Tatſachen, wohl aber an dem wahren Maße, das dieſe Gattung beherrſchen c muß. — An dem Altare im Hintergrunde des Chores iſt das Sakramentstürchen mit dem von Engeln umſchwebten Erlöſer wiederum eine nicht alltägliche Kompoſition; man wird aber vielleicht die beiden einzelnen marmornen Engel auf den Seiten vorziehen. (Eine freie Wiederholung danach iſt das Bronzetaberd nakelchen des von Engeln mit den Leidenswerkzeugen umflatterten Heilands im Muſeo Nazionale zu Florenz.)

Der Chor von S. Marco enthält auch noch die einzige Arbeit, in der Sanſovino dem übermächtigen Einfluſſe Michelangelos einen kenntlichen Tribut bezahlt hat, nämlich die ſitzenden Bronzee ſtatuetten der vier Evangeliſten auf dem Geländer zunächſt vor dem Hochaltare. (Die vier Kirchenlehrer ſind von einem Spätern hinzugearbeitet.) Man wird ohne Schwierigkeit den Moſes Michelangelos als ihr Vorbild erkennen, aber auch geſtehen, daß ſie von allen Nachahmungen die freieſten und eigentümlichſten ſind.

Im Dogenpalaſte empfängt uns Sanſovino mit den beiden f Koloſſalſtatuen des Mars und Neptun, von denen die Rieſentreppe ihren Namen hat. Ihre unſchöne Stellung, zumal beim Anblicke von vorn, fällt ſchneller in die Augen, als ihre guten Eigenſchaften, die erſt dem ganz klar werden, der ſie in Gedanken mit den gleichzeitigen Trivialitäten eines Bandinelli vergleicht. Sie

ſind vor allem noch anſpruchslos und mit Überzeugung geſchaffen, ohne gewaltſame Motive und erborgte Muskulatur; es ſind noch echte, unmittelbare Werke der Renaiſſance, eigene, wenn auch nicht vollkommene Idealtypen eines ſchöpfungsfähigen Künſtlers, der ſelbſt mangelhafte Motive durch großartige Behandlung zu heben wußte.

Ein anderes bedeutendes Werk war die tönerne vergoldete Madonna im Innern der Loggetta; ſie ermutigt den unten hin- a geſchmiegten kleinen Johannes durch Streicheln ſeines Haares, ſich dem ſegnenden Chriſtuskinde zu nähern. Verkleiſtert, beſtäubt, verſtümmelt und von jeher etwas manieriert in den Formen, iſt die Gruppe doch immer von einem liebenswürdigen Gedanken belebt. Als tüchtiges, monumental aufgefaßtes Porträt iſt die eherne ſitzende Statue des Gelehrten Thomas von Ravenna, über dem b Portale von S. Giuliano (1554), etwa mit Tintoretto in Parallele zu ſetzen.

Der kleine ſitzende Johannes über dem Taufbecken in den c Frari (Kap. S. Pietro, l.) vom Jahre 1554, unplaſtiſch komponiert, aber fleißig und von zartem Gemütsausdrucke, erſcheint wie eine Reminiszenz ſeiner römiſchen Zeit.

Über Sanſovinos Reliefs im Santo zu Padua ſ. S. 574 a u. b.

Wen Sanſovino von der ältern venezianiſchen Schule noch in Tätigkeit antraf, wiſſen wir nicht genauer; es ſcheint eher, daß ſeine Anſtellung mit dem Auslöſchen jener zuſammenhing. Es mögen um 1530 auch andere Schüler des Andrea Sanſovino in Venedig gelebt haben; von einem ſolchen ſind wohl die drei Reliefs der Verkündigung, Anbetung der Hirten und Anbetung der f Könige in der kleinen ſechseckigen Capp. Emiliana bei S. Michele. Bei einer nicht beſonders geſchickten Anordnung (ſo daß man z. B. nicht an Tribolo denken kann) gehören ſie zum holdeſten und ſüßeſten, was Venedig in Marmor aus dieſer Zeit darbietet. Urkundlich war dort neben dem Architekten *Gugl. Bergamasco* (S. 178 g u. 179 d) der Bildhauer *Giov. Ant. Aprile* von Carona 1527—43 tätig (ſeinen Bruder Ant. Maria haben wir S. 216 b kennen gelernt); vermutlich ſind die fraglichen Werke von ſeiner Hand, da er ſich auch in andern Arbeiten (Grabmal Ruiz in Toledo, 1525 in Genua gearbeitet) von Andrea Sanſovino abhängig zeigt. Die Statue der h. Magdalena in S. Giovanni e Paolo (2. Kap. r. vom Chore), g urſprünglich für den von Guglielmo 1523 ausgeführten Altar della Scala in S. M. de' Servi (jetzt in S. Giovanni e Paolo, ſ. S. 220 a) gearbeitet, würde mit ihrer reichen und ſüßen Schönheit, ſelbſt mit ihrem bauſchigen und doch nicht plaſtiſchen Gewande zu dieſen Arbeiten wohl paſſen, iſt aber ein Werk des *Bartolo di Francesco*

a von Bergamo. (Die übrigen Skulpturen des betreffenden Altars zum Teil gute Schularbeit der *Lombardi.*)

Jedenfalls gewann Jacopo Sansovino einen Einfluß, der alle übrigen in Schatten stellte und fast ausschließlich um ihn eine Schule versammelte.

Bei einem Baue von so großem plastischen Reichtume wie die b Biblioteca ergab sich, scheint es, die Sache von selbst; ausdrücklich werden *Tommaso Lombardo*, *Girolamo Lombardo, Danese Cattaneo* und *Alessandro Vittoria* als ausführende Schüler genannt. Ich glaube, diejenigen Skulpturen, die noch unter unmittelbarer Aufsicht und Teilnahme des Meisters zustande kamen, finden sich hauptsächlich an der Schmalseite gegen die Riva und etwa an dem ersten Drittel der Seite gegen die Piazzetta. Hier haben die Reliefs in den Bogen, die Flußgötter in den Füllungen des untern, die Göttinnen in denen des obern Geschosses die schönste und kräftigste Bildung. (Bei den Flußgöttern ist anzuerkennen, daß sie von den entsprechenden bronzefarbenen Figuren in der Sistina fast ganz unabhängig erscheinen.) Die beiden Karyatiden, die die Tür tragen, sind von *Vittoria.* — Von den Reliefs in den Bogen sind auch wieder die Felder mit einzelnen Figuren die glücklichsten.

Zwei frühe Schüler Sansovinos scheinen *Tiziano Minio* von Padua (1517—52; vgl. S. 211 a) und *Desiderio* von Florenz gewesen c zu sein, die den ehernen Deckel des Taufbeckens in S. Marco 1546 verfertigten. Die erzählenden Reliefs sind in der Komposition vom Besten der ganzen Schule, den Meister selbst nicht ausgenommen. (Die Statue des Täufers später, 1565 von *Franc. Se-* d *gala.*) — (Minios Statuen zweier h. Bischöfe im Santo zu Padua sind seit der Aufrichtung des neuen Hochaltars wieder sichtbar.)

Am nächsten steht der Weise des Meisters der Bildner der Halbfiguren der Madonna und des aus dem Grabe erstehenden Christus e in der Sakristei von S. M. dei Miracoli (1539, aus den Servi stammend, vielleicht von *Girol. Lombardo*); sodann der Venezianer *Jacopo Colonna* (gen. *Fantoni*, † jung nach 1539) in seinen wenigen erhaltenen Werken: außer den S. 513 c angeführten Statuen im f Santo zu Padua der h. Laurentius in S. Salvatore zu Venedig (Pendant des h. Hieronymus von D. Cattaneo, S. 569 h), g der nackte Christus mit den Wundmalen in der Akademie (aus h S. Croce della Giudecca) und der Figurenschmuck der Gartenhäuser am Pal. Giustiniani zu Padua (1524, von andern dem *Giov. Dentone* zugeschrieben).

Von *Thomas* aus Lugano, bekannt unter dem Namen *Tommaso Lombardo,* sollen eine Anzahl von Statuen auf dem Dache der Biblioteca gearbeitet sein. Das einzige bezeichnete Werk (1547), i eine Madonna mit dem Kinde in S. Sebastiano, kennzeichnet

ihn als geringen Nachahmer des Jacopo Sanſovino; ebenſo eine
wahrſcheinlich von ihm gearbeitete Madonna (von 1536) in der a
Kapelle des Dogenpalaſtes.

Daneſe Cattaneo (1509—73) wird außer Sanſovino auch andere
Florentiner gekannt haben; wenigſtens ſind die Statuen am
Dogengrabe Lion. Loredan (1572) in S. Giovanni e Paolo bei b
einer gewiſſen äußerlichen Süßigkeit von demſelben unvenezianiſchen
Geiſte der Lüge und Affektion beſeelt, der die Arbeiten eines
Ammanati beherrſcht. (Dieſer war ſelbſt eine Zeitlang Sanſovinos
Schüler, ſ. S. 592 e.) — Weniger manieriert die Statuen am erſten
Altare rechts in S. Anaſtaſia zu Verona (Gian Fregoſo, 1565) c
und das Grabmal Andrea Badoers († 1566) in der Scuola di S.
Giovanni Evang. in Venedig; am beſten ſeine Büſten: die d
Bembos (1547) und A. Contarinis (1555) auf ihren Grabmälern im
Santo zu Padua und jene Laz. Buonamicos im Muſeum zu e
Baſſano (ein Gipsabguß auf dem Grabmale im zweiten Kloſter- f
hofe des Santo). Von Einzelſtatuen gehören ihm an: der nackte
Apollo auf der Weltkugel am Brunnen im Hofe der Zecca, der g
h. Hieronymus in S. Salvatore (unter der Orgel) zu Venedig, h
endlich das Standbild Gir. Fracaſtoros († 1553) am Pal. del i
Conſiglio zu Verona (Schwibbogen an der linken Ecke).

Unter allen Nachfolgern aber iſt der Veroneſer *Girolamo Campagna* (geb. um 1550, Schüler des Daneſe Cattaneo) der bedeu-
tendſte und überhaupt einer von den ſehr wenigen Bildhauern, die
noch nach der Mitte des 16. Jahrh. eine gewiſſe naive Liebens-
würdigkeit beibehielten. — In S. Giuliano zu Venedig (Kap. k
links vom Chore) ſieht man ſein Hochrelief des toten Chriſtus mit
zwei Engeln; die Linien ſind nicht muſtergültig, die Gewandung
ſchon etwas manieriert, aber Ausdruck und Bildung ſehr edel und
ſchön. — In S. Giorgio Maggiore iſt die bronzene Hochaltar- l
gruppe von ihm: die vier Evangeliſten tragen halbknieend eine
große Weltkugel, auf der der Erlöſer ſteht. Eher als Evangeliſten
hätten dämoniſche Naturmächte, Engel u. dgl. für dieſe Stellung
gepaßt; auch kann die lebendige Behandlung und die würdige
Bildung der Köpfe nicht ganz vergeſſen machen, daß es dem
Künſtler etwas zu ſehr um plaſtiſch intereſſante Motive des Tragens
zu tun war; aber der Salvator iſt einfach und edel.

Seine einzeln ſtehenden Statuen muß man nie ſtreng nach den
Linien, ſondern nach dem Ausdrucke und nach dem Lebensgefühle
beurteilen, wie dies von den gleichzeitigen venezianiſchen Malern
in noch viel weiterm Sinne gilt. Seine Bronzeſtatuen des m
h. Markus und des h. Franziskus, die nach dem Gekreuzigten empor-
ſchauen (auf dem Hochaltare del Redentore), ſind innerhalb

dieſer Grenzen vortrefflich, zumal der ſo ſchön und ſchmerzlich begeiſterte Markus; in dem Gekreuzigten bemerkt man bei einer guten und gemäßigten (weder allzu magern noch häßlichen) Bildung eine etwas zu ſtarke Andeutung des ſchon eingetretenen Todes durch das Vorhängen der linken Schulter[1]). — Neben dem Hoch- a altare von S. Tommaſo: die Statuen des Petrus und Thomas, b mit würdigen Köpfen; in der Sakriſtei von S. M. de' Miracoli: c St. Franziskus und St. Clara; in S. Giacometto di Rialto: die Bronzeſtatue des h. Antonius Abbas (Altar der l. Seitenwand); d in den Frari: die Bronzeſtatuetten der Unſchuld mit dem Lamm über dem Weihbecken (r. v. Eingange, 1592) und des h. Antonius (1593).

Campagnas Madonnenſtatuen genügen weniger; ihre Haltung und Kopfbildung erinnert zu ſehr an Paolo Veroneſe, als daß e ſie ein hohes Daſein ausdrücken könnten. An der in S. Salvatore (2. Altar r.) ſitzt das Kind hübſch leicht auf den Händen der Mutter, und auch die beiden Putten, die ſich unten an ihrem Kleide halten, ſind glücklich hinzugeordnet; dagegen erſcheint die in S. Giorgio f Maggiore (2. Altar l.) durchaus wie ein ſpätes und ſchwaches Werk. Eine freundliche, aber wenig beglaubigte Madonna in der g Abbazia (7. Kap. hinter der Sakriſtei).

Vom Lieblingsgegenſtande der venezianiſchen Skulptur, dem h h. Sebaſtian, hat Campagna am Hochaltare von S. Lorenzo wenigſtens eine gute Darſtellung geliefert, mit dem Ausdrucke des Schmerzes ohne Affektation.

Wie tüchtig er ſonſtige Aktfiguren zu behandeln wußte, zeigt i der koloſſale Atlant oder Cyklop im untern Gange der Zecca. Das höchſt affektierte Gegenſtück des *Tiziano Aspetti* ſpricht am k lauteſten zu Campagnas Gunſten. — Im Dogenpalaſte ſtehen auf dem Kamine der Sala del Collegio ſeine anſprechenden und leben- l digen Statuetten des Merkur und des Herkules. (Geringer die m drei Statuen über der einen Tür der Sala delle quattro porte.)

n In der Scuola di S. Rocco iſt bei der Statue des h. Rochus (untere Halle) das unerläßliche Vorzeigen der Schenkelwunde glücklich als dasjenige Wendungsmotiv benutzt, um das die damalige Skulptur ſo oft in Verlegenheit iſt. Im obern Saale ſind die Sta- o tuen neben dem Altare (Johannes d. T. und wiederum ein h. Sebaſtian) von geringerem Intereſſe, als die beiden (unvollendeten) ſitzenden Propheten an den Ecken der Baluſtrade; hier wirkt Michelangelo ein, aber nicht durch den Moſes, ſondern durch die p Figuren der Siſtina. Die beiden Bronzeſtatuen des Hochaltars in S. Stefano werden vielleicht mit Unrecht dem Campagna zu- q geſchrieben; die beiden marmornen Statuen in S. Giovanni

---

1) Die kleinen Statuetten dieſes Altars ſind ſpäte, aber recht glückliche * Schöpfungen des Bologneſen *Mazza*, von 1679.

e Paolo (hinten am Altartabernakel der Capp. del Roſario)
ſcheinen faſt in Mißmut über die ungünſtige Aufſtellung geſchaffen.
Auch die h. Juſtina über dem Torgiebel des Arſenals ſcheint ein a
geringeres Werk zu ſein.

Von Porträtſtatuen Campagnas iſt ein Jugendwerk, der Doge
Loredan († 1572) auf deſſen Grab im Chore von S. Giovanni b
e Paolo erhalten, ſowie eine treffliche Grabfigur ſeiner reifſten
Zeit, der ſchlummernde Doge Cicogna († 1595), in der Jeſuiten- c
kirche links vom Chore.

Von wem iſt endlich der ſchöne Chriſtuskopf in S. Panta- d
leone (1. Kap. l.)? Von den Spätern war wohl nur Campagna
fähig, die edelſte Inſpiration eines Giov. Bellini und Tizian noch
ſo in ſich aufzunehmen. (Vielleicht von *Criſt. Soſari.*)

Endlich möchte wohl die Verkündigung (in zwei aus der Wand
vortretenden Bronzefiguren) am Pal. del Conſiglio zu Verona e
ein ſchönes frühes Werk des Meiſters ſein, etwa aus der Zeit des
Reliefs von S. Giuliano; Gabriel gleicht den Engeln des letztern,
und die Madonna, obwohl zur Vermeidung der Profilſilhouette
etwas ſonderbar gewendet, iſt die ſchönſte weibliche Figur, die
Campagna gebildet haben mag. Mit ihr verglichen iſt die Ma-
donna (bez. 1582) am Domplatze zu Verona (aus Caſa dei f
Mercanti ſtammend) ein etwas mürriſches Werk.

Am ſtärkſten repräſentiert von allen Schülern Sanſovinos iſt
Aleſſandro Vittoria (1525—1608), der, dem Campagna nahe ver-
wandt, mit noch größerer Leichtigkeit produzierte und ſich mit den
Hauptmotiven meiſt keine große Mühe machte, während Campagna
wenigſtens gerne plaſtiſch rein geſtaltet hätte. Sein angenehmſtes
Werk iſt wohl ſein eigenes Grabmal in S. Zaccaria, eine g
vortreffliche Büſte zwiſchen den Allegorien der Scultura und der
Architettura, oben im Giebel eine Ruhmesgöttin, echt venezianiſche
Figuren. Auch die Prophetenſtatue über der Haupttür iſt ſchön h
und würdig. In S. M. Zobenigo das Grabmal Giulio Con- i
tarini mit deſſen vortrefflicher Büſte; über dem Hauptportale der
Frari die Chriſtusſtatue (1581). — Sein beſter bewegter Akt k
iſt der h. Sebaſtian in S. Salvatore (als Gegenſtück eines ge- l
ringen h. Rochus), ſeine ſorgfältigſte Anatomiefigur der h. Hiero- m
nymus in den Frari. Auch die h. Katharina und Daniel auf n
dem Löwen, in S. Giuliano, ſind wenigſtens reſolut behandelt.
Geringer und ſchon ſehr manieriert: die Arbeiten im Dogen-
palaſte (Sala dell' Anticollegio, Türgiebel), an der Biblioteca o
(die zwei Karyatiden der Tür), in S. Giovanni e Paolo (Altar p
und Grabmal des Edward Windſor, die hh. Juſtina und Domi-
nicus am Altare der von ihm erbauten Capp. del Roſario, die
Statue des h. Hieronymus am Eingange links), in der Abbazia q

a (zwei große Apoſtelſtatuen), in S. Giorgio Maggiore, in S.
b Francesco della Vigna u. a. a. O. Auch an dem ſehr über-
c füllten Grabmale Contarini (1555) im Santo zu Padua ſind die
Figuren der Fama, der zwei Sklaven links und der allegoriſchen
Geſtalt über ihnen, von ihm. — Am tüchtigſten, etwa dem Tinto-
retto parallel, zeigt ſich der Künſtler in ſeinen Büſten. In Venedig
noch vorhanden: die Tonbüſten von J. Sanſovino, Apoll. Maſſa,
d Pietro und Carlo Zeno im Seminario, von Tizian in der Aka-
e demie, von Tom. Rangone und Seb. Venier im Muſeo Correr,
f von M. Antonio Grimani in S. Sebaſtiano, die Marmorbüſten
g von Gasparo und Tommaſo Contarini in der Madonna dell' Orto,
h die der Brüder Dom. und Fr. Duodo in der Akademie, ſowie eine
i Bronzebüſte des Sebaſtiano Venier im Muſeo Archeologico.

Ein leidlicher Nachahmer des Vittoria, *Franc. Teriſſi*, hat die
k Statuetten von Chriſtus und Johannes über den beiden Weih-
becken des Redentore mit vielem Fleiße gearbeitet.

Tiziano Aspetti (1565—1607) ſteht um eine große Stufe niedriger
und nähert ſich den ſchlimmſten Manieren der florentiniſchen Schule.
l Sein Moſes und Paulus, große Erzbilder, verunzieren Palladios
Faſſade von S. Francesco della Vigna, ſeine beiden Engel den
Altar der erſten Kapelle links. Sein ſchlechter Atlant in der
m Biblioteca wurde ſchon erwähnt; etwas beſſer ſind die Trag-
n figuren des Kamins in der Sala dell' Anticollegio des Dogen-
o palaſtes; zwei Bronzebüſten im Muſeo Archeologico. Im
p Santo zu Padua iſt mit Ausnahme der Chriſtusfigur auf dem
linken Weihbecken (1580) lauter geringe Arbeit von Aspetti in
großer Menge vorhanden (z. B. die vier Tugenden über der Chor-
baluſtrade, die Statuen der hh. Anton, Bonaventura und Ludwig,
Kandelaberengel und Halbkandelaber). Dagegen ſind die frühen
q zwei Bronzereliefs am Altare der Domkrypta (Szenen des Mar-
tyriums des h. Daniel, 1591) von großem Zug in der bewegten Kom-
poſition und zeigen in den ſchlanken Formen kaum einen Hauch des
r Barocco. Außerhalb Paduas bewahrt S. Trinita in Florenz
(1. Kap. l. v. Chor) ein Relief der Marter des h. Laurentius (1604).

Den Ausgang der Schule macht *Giulio dal Moro*, ſchwächlicher,
aber gewiſſenhafter als Aspetti. Das Genießbarſte von ihm ſind
s wohl die Skulpturen der einen Tür der Sala delle quattro porte
t im Dogenpalaſte und die drei Altarſtatuen in S. Stefano
(Kap. rechts im Chore). Seine großen Statuen der hh. Lauren-
u tius und Hieronymus am Grabmale Priuli in S. Salvatore
(nach dem erſten Altare links) ſind ſehr manieriert, und ebenſo
v die mehrfach vorkommenden Statuen des Auferſtandenen, wo-
von z. B. eine in derſelben Kirche (nach dem erſten Altare rechts).

Es braucht kaum wiederholt zu werden, daß auch dieſe Schule, wo ihr Ideales nicht genügt, den Blick durch eine Menge vortrefflicher Porträtbüſten entſchädigt; ſie holt damit einigermaßen ein, was das 15. Jahrh. in Venedig Florenz gegenüber verſäumt hatte. Die Auffaſſung iſt bisweilen faſt ſo großartig frei, wie in den tizianiſchen Bildniſſen. Künſtlernamen werden dabei ſeltener genannt als bei den Statuen heiligen oder allegoriſchen Inhaltes. Doch iſt *Vittoria* leicht herauszuerkennen und den übrigen Künſtlern überlegen.

Mit dem 17. Jahrh. tritt in der venezianiſchen Skulptur eine vollkommene Erſchlaffung ein. Erſt in der zweiten Hälfte dieſes Jahrhunderts beginnt unter dem Einfluſſe vlämiſcher und bologneſiſcher Künſtler wieder eine reichere und der gleichzeitigen Malerei entſchieden überlegene Tätigkeit der Plaſtik einzuſetzen.

Zum Schluſſe muß hier im Zuſammenhange von den neun großen Reliefs die Rede ſein, die die Wände der Antoniuskapelle im Santo zu Padua bedecken. Die Aufgabe war eine der ungünſtigſten, die ſich denken ließ: mit Ausnahme der erſten Reliefs lauter Wunder, d. h. ſinnliche Wirkungen aus einer plaſtiſch unſichtbaren Urſache, nämlich dem Machtworte, dem Daſein, dem Gebete, höchſtens dem Geſtus des Heiligen. Für die andächtige Menge, die dieſe Stätte beſucht und die Stirn an die Rückſeite des Heiligenſarges zu drücken pflegt, iſt allerdings über dieſen Kauſalzuſammenhang kein Zweifel vorhanden; ſie verſtand und verſteht dieſe Reliefs, die für ſie geſchaffen ſind, vollkommen, würde aber vielleicht doch bemalte Tongruppen in der Art Mazzonis (ſ. S. 517 f u. ff.) noch ſprechender finden, als den idealen Stil, durch den die Künſtler mit namenloſer Anſtrengung dieſe Hiſtorien zu veredeln ſuchten. Daß und wie ſich plaſtiſch dieſe ſchwierige Aufgabe löſen ließ, zeigen die Bronzereliefs Donatellos ebendort.

Die Ausführung der Arbeiten war, trotz des ſehr verwandten Charakters, eine ſehr allmähliche; etwa acht Jahrzehnte gingen darüber hin. Den erſten Auftrag erhielten (um 1500) die Brüder *Antonio* und *Tullio Lombardo* als anerkannte Häupter der venezianiſchen Skulptur; Antonio vollendete ſein Relief (das neunte) a bereits 1505; Tullio lieferte die ſeinigen (das ſechſte und ſiebente), b die ihm 1501 beſtellt wurden, erſt 1525 ab. Sie ſind, namentlich das ſechſte, weitaus die beſten Leiſtungen der ganzen Folge (ſ. S. 543 d u. 545 a). — Etwa gleichzeitig erhielt der Paduaner *Ant. Minello de' Bardi* (ſ. S. 512 k, 537 k, 538 c) Auftrag zum erſten Relief, der c Aufnahme des Heiligen in den Orden, das 1512 vollendet war — ſehr wenig zur Zufriedenheit der Auftraggeber, obgleich es die Richtung der beginnenden Hochrenaiſſance in einer gemäßigten

und charakteriſtiſchen Weiſe zeigt. Derſelbe Künſtler nahm ſpäter a (1520) die fünfte Darſtellung in Arbeit, die Erweckung des jungen Parraſio, die jedoch *Jacopo Sanſovino* zur Vollendung übertragen wurde (1528); es hat einen dem ebengenannten ſehr verwandten Charakter. Bald nach Vollendung dieſer Arbeit (1534) erhielt Jacopo auch einen ſelbſtändigen Auftrag (1536), die Wiedererweckung b der Selbſtmörderin (viertes Relief), welche Aufgabe urſprünglich dem damals eben verſtorbenen Tullio Lombardo zugedacht war; Jacopo ließ 27 Jahre bis zur Vollendung vergehen, und was er leiſtete, gehört dennoch zum Manierierteſten, ja Geiſtloſeſten der ganzen Folge. Zwei Paduaner erhielten etwa gleichzeitig Aufträge: *Giov. Dentone,* Schüler des Criſtoforo Solari, 1524 zu der c Darſtellung der Tötung der Gattin, dem zweiten Relief der Folge; und *Giammaria* gen. *Moſca*[1]) 1520 zu der achten Darſtellung, dem d Wunder mit dem Glaſe, deſſen Vollendung er jedoch 1530 bei ſeiner Überſiedelung nach Polen an *Paolo Stella* aus Mailand abgab. — e Das letzte noch fehlende Relief, das dritte in der Reihe (Erweckung des toten Jünglings), wurde erſt 1573 in Auftrag gegeben und zwar an *Girol. Campagna,* der es ſchon 1577 vollendet hatte; ſeine Arbeit übertrifft das benachbarte Relief des Sanſovino bei weitem.

Alles zuſammengenommen iſt die Reihenfolge durch eine größere Einheit des Stiles, der Erzählungsweiſe und der Detailbehandlung verbunden, als man bei einer Hervorbringung ſo vieler und aus ſo verſchiedenen Zeiten erwarten ſollte. Wenn ſie auch an abſolutem Kunſtwerte hinter den Reliefs des Donatello, die den gleichen Gegenſtand ebenda darſtellen, weit zurückſtehen, ſo ſind ſie doch — ähnlich wie die florentiniſch-römiſche Schule in der Santa Caſa in Loreto — für die venezianiſche Bildnerſchule der Hochrenaiſſance ein Denkmal der höchſten Anſtrengung in der Gattung des erzählenden Reliefs, das ſchon als ſolches beachtenswert bleibt, und das in der venezianiſchen Plaſtik des 17. und 18. Jahrhunderts vorbildlich nachwirkt.

◆◆◆

Neapel, deſſen Schickſale gerade zu Anfang des 16. Jahrh. ſehr bewegt waren, verdankt auch jetzt ſeine wenigen wirklich hervorragenden Skulpturen meiſt ausländiſchen Kräften. — Den ſtärkſten Sonnenblick der raffaeliſchen Zeit glaube ich hier zu erkennen in f dem beſcheidenen Grabmale des Galeotto Carafa in der Familienkapelle in S. Domenico Maggiore (rechts vom Haupt-

1) Von ihm auch das Bronzerelief der Enthauptung des Täufers (1516) in * der Sacriſtia de' Prebendali im Dome zu Padua: nur zwei Figuren, aber von ** ganz großem Zug. Geringer die zwei h. Krieger am Hochaltare von S. Spirito zu Venedig, allzu ſüß im Ausdrucke.

portale, 1513), einer Arbeit des *Romolo d'Ant. Balsimelli* aus Settignano (geb. 1479), der auch die Kapelle baute. Über dem Sarkophage, zu beiden Seiten eines Profilmedaillons des Verstorbenen, sitzen zwei klagende Frauen, die Andrea Sansovinos würdig wären. — Den schönen frühern Arbeiten Michelangelos nähert sich eine Statue der Madonna als Schützerin der Seelen im Fegfeuer, in S. Giovanni a Carbonara. a

Die Werke der einheimischen Schule, die um diese Zeit mit *Giovanni Merliano da Nola,* einem Schüler des Bergamasken Pietro Belverte (s. S. 504 l, angeblich 1478—1558) zu Kräften kam, haben einen wesentlich dekorativen Wert (s. S. 208). Giovanni selbst zeigt weder ein tiefes, durchgehendes Lebensgefühl (so naturalistisch er auch sein kann) noch ein durchgebildetes Bewußtsein von den Grenzen und Gesetzen seiner Kunst; allein die allgemeine Höhe hebt auch ihn oft über das Gewöhnliche, und zumal die Versuche in stets neuen Motiven geben seinen Grabmälern einen originellen Anschein. Seine besten Schüler sind *Giov. Dom. d'Auria* und *Annibale Caccavello* († um 1570), die häufig zusammen arbeiteten. Von letzterem die Grabmäler Acciapaccia in S. Caterina a Formello (1552), Somma in S. Giov. a Carbonara, Pisanello im rechten Querschiffe von S. Lorenzo (1560—63), Folliero, ebendort im Chorumgange, Rota-Capece in S. Dom. Maggiore (Seiteneingang, 1563), Palmieri ebendort (1568, 4. Kap. r.), Lautrec und Pietro Navarro in S. M. Nuova (1550) und das Grabmal Alf. Basurto in S. Giacomo degli Spagnuoli (1558); ein Relief der Madonna, die sich gegen die Seelen im Fegfeuer herabneigt, im Museo Campano zu Capua. — Von *Dom. d'Auria* ist das Assuntarelief am Hochaltare von S. Giov. a Carbonara. b c d e f g h

Als Denkmal der ganzen Schule kann die runde Kap. der Caraccioli di Vico in S. Giovanni a Carbonara (l. vom Chore) gelten, voll von Statuen und Reliefs, seit 1516; noch 1547 arbeitet *Giov. da Nola* mit seinen beiden ebengenannten Schülern daran (von *Caccavello* ist das Relief der Darstellung am Altare); daß ein Spanier *Pietro della Plata* die (vielleicht beste) Figur des Galeazzo Caracciolo gearbeitet habe, ist eine willkürliche Annahme. Ein anderes großes Werk der Schule ist das Grabmal des Vizekönigs Pietro di Toledo, hinten im Chore von S. Giacomo degli Spagnuoli; als Ganzes dem Grabmale Franz' I. in S. Denis (und zwar nicht glücklich) nachgebildet, in der Ausführung reich und sorgfältig; der Statthalter und seine Gemahlin knien auf einem ungeheuren Sarkophage hinter Betpulten; auf den Ecken des noch größern, peinlich dekorierten Untersatzes stehen vier allegorische Figuren. — Von den Grabmälern *Giov. da Nolas* ist das eines Knaben, Andrea Cicara (1530) in S. Severino, zunächst vor der i k l

Sakriſtei, am ſchönſten gedacht; die drei der vergifteten Brüder Sanſeverino (1539—45) in der Kap. rechts vom Chore wunderlich einförmig, indem alle drei faſt in gleicher Stellung auf ihren Sarkophagen ſitzen. Auch das Grabmal Guido Fieramoscas in der a Kirche von Montecaſſino gehört ihm an (1535). — Für Giul. b da Majanos Porta Capuana fertigte er (1535) die meiſten Stac tuen. — Als das beſte Relief des Meiſters gilt eine Grablegung in S. M. delle Grazie (in der 1. Kap. l.). Sein Preſepio in S. M. del Parto ſ. S. 504 m. Von ſeinen Altären ſind hervord zuheben: in S. Domenico (7. Kap. l.) der Madonnenaltar von 1536, maßvoll im Aufbaue, die Jungfrau in Bewegung und Ausdruck eine der trefflichſten Schöpfungen Nolas; und der Joe hannesaltar (4. Kap. l.) mit der charakteriſtiſchen Täufergeſtalt. f Ein zweiter Johannesaltar in Montoliveto (6. Kap. l.) mit einem Pietàrelief im Sockel, angeblich ſein Erſtlingswerk. Sein g Altar von 1536 und der ſeines Rivalen *Girolamo da Santa Croce* (1502—37) ebenda (zu beiden Seiten der Tür) ſind im Stile kaum zu unterſcheiden (ſ. S. 208 c). Von letzterem das große Relief des h ungläubigen Thomas in S. M. delle Grazie, ſowie das der Kreuzi abnahme in der Annunziata. Die lebendige Medaillon-Porträtk büſte am Grabmale Galeazzo Pandono (S. 209 e) und eine anmutige Madonna darüber (von 1514) in S. Domenico ſind irrtümlich dem Giov. da Nola zugeſchrieben worden. Auch das l reizvolle Grabmal der Antonia Gaudino (1530) in S. Chiara möchte ihm kaum angehören. — Schularbeiten u. a. in S. Dom menico Maggiore (3. Kap. l.) ein für die damalige Allegorik bezeichnendes Grab eines gewiſſen Rota, dem, da er in Rom und Florenz Beamter geweſen, Arno und Tiber Lorbeerkränze reichen müſſen.

Von dem in Rom als Dekorator tätigen *Giulio Mazzoni* aus n Piacenza bewahrt die Capp. Piccolomini in Monteoliveto einen bez. Cruzifixus mit Maria, Johannes und Magdalena (c. 1550) von gewöhnlichſter Konzeption und auffallend ungeſchlachten Formen.

Durchgängig das Beſte ſind, wie in ſo manchen Schulen, wo das Ideale nicht rein und ohne Affektation zutage dringen konnte, die Bildniſſe der Mauſoleen, ſowohl Büſten als auch Statuen. Neapel beſitzt daran einen reichen Schatz auch aus dieſer Zeit; ein Marmorvolk von Kriegern und Staatsmännern, wie vielleicht nur Venedig ein zweites aufweiſt.

⁘

Wir gelangen zu dem großen Genius, in deſſen Hand Tod und Leben der Skulptur gegeben war, zu *Michelangelo Buonarroti* (1475—1564). Er ſagte von ſich ſelbſt einmal, er ſei kein Maler, ein anderes Mal, die Baukunſt ſei nicht ſeine Sache, dagegen be-

kannte er ſich zu allen Zeiten als Bildhauer und nannte die Skulptur (wenigſtens im Vergleiche mit der Malerei) die erſte Kunſt: „Es war ihm nur dann wohl, wenn er den Meißel in den Händen hatte.“

Seine Anſtrengungen, dieſes feſt erkannten Berufes Herr zu werden, waren ungeheuer. Es iſt keine bloße Phraſe, wenn behauptet wird, er habe zwölf Jahre auf das Studium der Anatomie verwandt; ſeine Werke zeigen ein Ringen und Streben, wie die keines andern, nach immer größerer ſchöpferiſcher Freiheit.

Das Muſeo Buonarroti zu Florenz, das von dem jüngern, als Dichter berühmten Michelangelo B. dem Andenken und den Reliquien des großen Oheims geweiht wurde, beſitzt die beiden geſicherten Jugendarbeiten des etwa ſiebzehnjährigen Künſtlers. Das eine zeigt ein Relief: „Herkules um Dejanira gegen die Centauren kämpfend“, d. h. ein Handgemenge nackter Figuren, unter denen auch Centauren vorkommen. [a] Obwohl im Geiſte der überreichen römiſchen Reliefs gedacht, enthält es doch Motive von griechiſcher Art und Lebendigkeit, Wendungen von Körpern, die den bedeutendſten momentanen Ausdruck mit der ſchönſten Form verbinden; daß in dem Menſchenknäuel vor der mittlern Figur das Maß überſchritten wird, geſchieht doch nicht auf Koſten der Deutlichkeit und läßt ſich durch die Jugend des Künſtlers entſchuldigen. — Vielleicht noch früher iſt das Flachrelief einer ſäugenden Madonna im Profil (ebendort); [b] eine der erſten Arbeiten, die aus dem Realismus des vorgeſchrittenen Quattrocento ganz entſchieden hinausgehen in den idealen Stil, und zwar mit deutlicher Anlehnung an Donatellos Werke. Keine Spur von der porträtartigen Individualiſierung, wie ſie in allen Werken ſeiner unmittelbaren Vorgänger zutage tritt.

Seiner früheſten Zeit (1494) gehört auch ſeine Mitarbeit an der Arca di S. Domenico in der Kirche dieſes Heiligen zu Bologna an. [c] Von ihm iſt hier der knieende Engel mit dem Kandelaber (rechts vom Beſchauer), eine fleißige, charakteriſtiſche Arbeit, die aber neben dem köſtlichen Gegenſtück des Niccolò dall Arca, das ſo lange als Michelangelos Arbeit galt, die Friſche und Naivetät der Frührenaiſſance vermiſſen läßt. Die Statuette des jugendlichen h. Proculus an der Rückſeite (zerbrochen und 1572 von *Proſp. Clementi* zuſammengefügt) iſt noch befangen und ſtark unter Donatellos Einfluß. Die Statuette des h. Petronius, [d] in Haltung und Gewandung beiden überlegen, verrät das Studium Quercias, dem ſich der Künſtler verwandt fühlte. (S. oben S. 490 b.)

Die Reihe von jugendlichen Göttergeſtalten, die der junge Künſtler am Ende des Quattrocento unter dem Einfluſſe und in einer gewiſſen Anlehnung an antike Statuen ſchuf, begann mit einer

direkten Nachahmung der Antike, mit dem ſchlafenden Cupido a (1496), den man im Muſeo Archeologico zu Turin hat entdecken wollen; er kam als antik in den Handel. — Von dem ausruhenden Herkules (ſeit dem 17. Jahrh. in Frankreich verſchollen) ſoll eine Herkulesfigur, mit einem Knaben hinter ſich, im Florentiner b Giardino Boboli (Hemicycle) eine dekorative Nachbildung ſein.

Wie ſich Michelangelo unabhängig von der Antike den Bacchus dachte, zeigt der bekannte, 1497 für A. Galli in Rom gearbeitete c trunkene Bacchus im Muſeo Nazionale. Mit dem antiken Dionyſos-Ideal, wie wir es jetzt, dank den ſeither ausgegrabenen Reſten und den Forſchungen der Archäologie kennen, darf man dieſen Bacchus nicht ohne Ungerechtigkeit vergleichen; er iſt hervorgebracht unter der Vorausſetzung, einen trunkenen Jüngling darſtellen zu müſſen, daher mit einem burlesken Anflug, mit ſtarren Augen, lallendem Munde, vortretendem Bauch: das Reſultat der fleißigſten Naturſtudien, und doch, abgeſehen vom Gegenſtande, ſchon durch die bizarre Stellung ſchwer genießbar, zumal von links her geſehen. — (Etwas früher entſtand der jugendliche Johannes im Berliner Muſeum, trotz dem bibliſchen Motiv noch unter dem Einfluſſe dieſer antikiſierenden Richtung; wie ein Nachahmer dies Motiv erfaßte, zeigt die Statue eines ſitzenden, von Michelangelos d Figur ſtark abhängigen jugendlichen Johannes im Hofe des Muſeo Nazionale. Gleichfalls für A. Galli gearbeitet iſt der Cupido, wohl richtiger Apollo, im South Kenſington-Muſeum. Abgüſſe von beiden, wie von den meiſten außerhalb Florenz befindlichen Bildwerken e Michelangelos in der dortigen Akademie. — Der tote Adonis des f Muſeo Nazionale wäre als Werk Michelangelos ſchwer zu datieren. Der ſtark von Michelangelo beeinflußte Künſtler hat alles getan, um die Statue plaſtiſch intereſſant zu machen; der Körper beginnt auf der rechten Seite liegend und wendet ſich nachher mehr nach links; unter den gekreuzten Füßen liegt der Eber, deſſen Zahn dem Jünglinge die tötliche Schenkelwunde beigebracht hat. Der Kopf iſt unerfreulich in der Verzerrung des Todes; der Körper zeigt ein unangenehmes Streben nach Bravour.)

Während ſich für dieſe Statuen meiſt antike Vorbilder nachweiſen laſſen, die Michelangelo die Anregung zu dieſen Schöpfungen gegeben haben mögen, iſt in den gleichzeitigen bibliſchen Motiven der Einfluß der großen Meiſter aus dem Anfange des Quattrocento, Donatellos und Quercias, unverkennbar. So, abgeſehen von ſeinen Arbeiten an der Arca in S. Domenico zu Bologna g (ſ. oben), in der Gruppe der Pietà in St. Peter zu Rom (1499). Dieſer Gegenſtand war bisher unzählige Male gemeißelt und gemalt worden, oft mit ſehr tiefem und innigem Ausdruck; nur liegt insgemein der Leichnam Chriſti ſo auf den Knieen der Madonna,

daß das Auge ſich abwenden möchte. Hier zuerſt in der ganzen neuern Skulptur kann wieder von einer Gruppe im höchſten Sinne die Rede ſein; der Leichnam iſt überaus edel gelegt und bildet mit Geſtalt und Bewegung der ganz bekleideten Madonna das wunderbarſte Ganze. Die Formen ſind anatomiſch noch nicht ganz durchgebildet, die Köpfe aber von einer reinen Schönheit, wie ſie Michelangelo ſpäter nie wieder erreicht hat. (Mehrfach in Marmor und Erz kopiert. — Etwas früher die ganz verwandte Madonna in Notre Dame zu Brügge.) Zwiſchen 1501 und 1505 entſtanden ſodann fünf Statuetten für den Piccolomini-Altar neben a dem Eingange zur Libreria im Dome zu Siena: die hh. Petrus, Jakobus, Pius, Gregorius und Franziskus (letzterer von *Torregiani*, die zwei vorhergehenden nur als abſichtliche Anlehnung an die Vorbilder Bregnos erklärlich). Unter allen Arbeiten des Künſtlers gehören ſie wohl zu denen, die ſeine Eigenart am wenigſten ſcharf ausdrücken. — In dieſe Zeit fällt auch das runde Relief der b Maria mit dem auf ihr Buch ſich lehnenden Kinde, hinten der kleine Johannes, im Muſeo Nazionale zu Florenz; wundervoll in dieſen Raum komponiert und, ſoweit die Arbeit vollendet iſt, edel und leicht belebt. (Ähnlich und noch vollendeter das verwandte Relief in der Royal Academy zu London.) — Endlich wird dieſer frühern Zeit (1504—6) auch die angefangene Matthäusſtatue im c Hofe der Akademie in Florenz zugeteilt; ſie zeigt auf das merkwürdigſte, wie Michelangelo arbeitete; ungeduldig möchte er das (gequält großartige) Lebensmotiv, das für ihn fertig im Marmorblocke ſteckt, daraus befreien; aber irgend ein Umſtand kommt dazwiſchen, und die Arbeit bleibt liegen.

Die letzte plaſtiſche Arbeit des Künſtlers, noch ganz im Geiſte dieſer Werke geſchaffen, iſt der weltberühmte koloſſale David in der Akademie in Florenz (1501—3, urſprünglich vor Pal. d Vecchio). Der Künſtler war hier auf einen Marmorblock angewieſen, aus dem ſchon ein früherer Bildhauer (Ag. di Duccio) eine Koloſſalfigur zu meißeln begonnen hatte; dabei beging er einen Fehler, den der Beſchauer im Gedanken wieder gut machen kann: er glaubte nämlich David ganz jung darſtellen zu müſſen und nahm einen Knaben zum Modell, deſſen Formen er koloſſal bildete. Nun laſſen ſich aber nur erwachſene Perſonen paſſend vergrößern, wenigſtens bei iſolierter Aufſtellung, denn in Geſellſchaft anderer Koloſſe kann auch das koloſſale Kind ſeine berechtigte Stelle finden. Zwei treffliche Wachsmodelle, Studien zum David im Muſeo Buonarroti, zeigen dieſen als kräftigen Jüngling und e verdienen inſofern den Vorzug vor der Statue.

Mit dem David ſchließt die Reihe der plaſtiſchen Jugendarbeiten Michelangelos ab. In ihnen iſt, trotz aller Verſchiedenheit von der

Antike, doch einer ihrer erſten Grundſätze, die gleichmäßige Belebung und Durchbildung der menſchlichen Geſtalt, getreu beobachtet; die Statuen erſcheinen weſentlich um ihres ſchönen Körpers willen geſchaffen. Die maleriſche Tätigkeit des Künſtlers in der Sixtina, während der jede plaſtiſche Beſchäftigung ruhte, hat auch auf ſeine plaſtiſche Auffaſſung einen hervorragenden, geradezu umgeſtaltenden Einfluß ausgeübt. Wie uns Michelangelo fortan entgegentritt, am Grabmale Julius' II. wie an den Mediceergräbern, ſo iſt er im allgemeinen beurteilt worden. Hier zeigt er ſich ſtärker als je ein Künſtler von dem Drange bewegt, alle denkbaren und mit den höhern Stilgeſetzen vereinbaren Momente der lebendigen, vorzüglich der nackten Menſchengeſtalt aus ſich heraus zu ſchaffen. Er iſt in dieſer Beziehung das gerade Gegenteil der Alten, die ihre Motive langſam reiften und ein halbes Jahrtauſend hindurch nachbildeten; er ſucht ſtets neue Möglichkeiten zu erſchöpfen und kann deshalb der moderne Künſtler in vorzugsweiſem Sinne heißen. Seine Phantaſie iſt nicht gehütet und eingeſchränkt durch einen altehrwürdigen Mythus; ſeine wenigen bibliſchen Figuren geſtaltet er rein nach künſtleriſcher Inſpiration, und ſeine Allegorien erfindet er mit erſtaunlicher Keckheit. Das Lebensmotiv, das ihn beſchäftigt, hat oft mit dem geſchichtlichen Charakter, den es beſeelen ſoll, gar keine innere Berührung, — ſelbſt in den Propheten und Sibyllen der Sixtina nicht immer.

Und welcher Art iſt das Leben, das er darſtellt? Es ſind in ihm zwei ſtreitende Geiſter; der eine möchte durch raſtloſe anatomiſche Studien alle Urſachen und Äußerungen der menſchlichen Form und Bewegung ergründen und der Statue die vollkommenſte Wirklichkeit verleihen; der andere aber ſucht das Übermenſchliche auf und findet es — nicht mehr in einem reinen und erhabenen Ausdrucke des Kopfes und der Gebärde, wie einzelne frühere Künſtler, — ſondern in befremdlichen Stellungen und Bewegungen und in einer partiellen Ausbildung gewiſſer Körperformen in das Gewaltige. Manche ſeiner Geſtalten geben auf den erſten Eindruck nicht ein erhöhtes Menſchliches, ſondern ein gedämpftes Ungeheures. Bei näherer Betrachtung ſinkt aber dieſes Übernatürliche oft nur zum Unwahrſcheinlichen zuſammen.

Sonach wird den Werken Michelangelos faſt durchgängig eine Vorbedingung jedes erquickenden Eindruckes fehlen: die Unabſichtlichkeit. Überall präſentiert ſich das Motiv als ſolches, nicht als paſſendſter Ausdruck eines gegebenen Inhaltes. Letzteres iſt vorzugsweiſe der Fall bei Raffael, der den Sinn mit dem höchſten Intereſſe an der Sache und das Auge mit innigſtem Wohlgefallen erfüllt, lange ehe man nur an die Mittel denkt, durch die er ſein Ziel erreicht hat. Aber die ungeheure Geſtaltungskraft, die in

Michelangelo waltete, gibt selbst seinen gesuchtesten und unwahrsten Schöpfungen einen ewigen Wert. Das Maß, mit dem Michelangelo gemessen werden muß, liegt nicht in der Antike, auch nicht in der Kunst des Quattrocento, sondern in ihm selber. Seine Darstellungsmittel gehören alle dem höchsten Gebiete der Kunst an; da sucht man vergebens nach einzelnem Niedlichen und Lieblichen, nach seelenruhiger Eleganz und buhlerischem Reiz; er gibt eine grandiose Flächenbehandlung als Detail und große plastische Kontraste, gewaltige Bewegungen als Motive. Seine Gestalten kosten ihm einen viel zu heftigen innern Kampf, als daß er damit gegen den Beschauer gefällig erscheinen möchte.

Damit hängt denn auch ihre unfertige Beschaffenheit eng zusammen. Er arbeitete gewiß selten ein Tonmodell von der Größe aus, die das Marmorwerk haben sollte; der sog. Puntensetzer bekam bei ihm wenig zu tun; eigenhändig, im ersten Eifer, hieb er selbst das Werk aus dem Rohen. Mehrmals hat er sich dabei notorisch „verhauen", oder der Marmor zeigte Fehler, und er ließ deshalb die Arbeit unfertig liegen. Oft aber blieb sie auch wohl unvollendet, weil jener innere Kampf zu Ende war, und weil das Werk kein Interesse mehr für den Künstler hatte. (Ob etwa gelegentlich auch ein Trotz gegen mißliebige Besteller mit unterlief?)

Wer nun von der Kunst vor allem das sinnlich Schöne verlangt, den wird dieser Prometheus mit seinen aus der Traumwelt der (oft äußersten) Möglichkeiten gegriffenen Gestalten nie zufrieden stellen. Ein holde Jugend, ein süßer Liebreiz konnte gar nicht d a s ausdrücken helfen, was er ausdrücken wollte. Seine Ideale der Form können nie die unserigen werden; wer möchte z. B. bei seinen meisten weiblichen Figuren wünschen, daß sie lebendig würden? (Die Ausnahmen, wie z. B. die Delphica in der Sixtina, gehören freilich zum Herrlichsten.) Gewisse Teile und Verhältnisse bildet er fast durchgängig nicht normal (die Länge des Oberleibes, den Hals, die Stirn und die Augenknochen, das Kinn usw.), andere fast durchgängig herkulisch (Nacken und Schultern). Das Befremdliche liegt also nicht bloß in der Stellung, sondern auch in der Bildung selbst. Der Beschauer darf und soll es ausscheiden von dem echt Gewaltigen.

Die Zeit des Künstlers freilich wurde von dem Guten und von dem Bösen, das in ihm lag, ohne Unterschied ergriffen; er imponierte ihr auf dämonische Weise. Über ihm vergaß sie binnen zwanzig Jahren Raffael vollständig. Die Künstler selber abstrahierten aus dem, was bei Michelangelo die Äußerung eines inneren Kampfes war, die Theorie der B r a v o u r und brauchten seine Mittel ohne seine Gedanken (s. unten). Die Besteller, unter der Herrschaft einer Bildung, die ohnehin jede Allegorie guthieß, ließen

ſich von Michelangelo das Unerhörte auf dieſem Gebiete gefallen und bemerkten nicht, daß er bloß Anlaß zur Schöpfung bewegter Geſtalten ſuchte.

Die beiden Hauptwerke Michelangelos aus dieſer Zeit, ſeine berühmteſten Skulpturen, nach denen man ihn bisher faſt ausſchließlich beurteilt hat, ſind das Juliusdenkmal und die Mediceergräber. Von dem 1505 zuerſt entworfenen, aber erſt nach einem zweiten weſentlich umgeſtalteten Entwurfe von 1512—13 mit Eifer in Angriff genommenen Grabmale Julius' II. für die Peterskirche iſt eine alte Kopie eines Teiles der flüchtigen Originalzeichnung (im Beſitze des Berliner Kupferſtichkabinetts) in der a Sammlung der Handzeichnungen in den Uffizien aufbewahrt. Ein hoher Bau in länglichem Viereck ſollte an ſeinen drei freien Wänden im Unterbaue nackte gefeſſelte Geſtalten (die wiedererworbenen Provinzen) und Viktorien, oben ſitzende Koloſſalſtatuen (darunter Moſes und Paulus) enthalten; in der Mitte auf hohem Sarkophag die knieende Figur des Papſtes zwiſchen zwei Engeln; daneben zwei allegoriſche Geſtalten, und zuoberſt die Madonna.

Leider machte der Befehl Leos X., die Faſſade von S. Lorenzo auszuführen, nachdem bereits 1516 ein neuer Kontrakt den Umfang des Denkmals weſentlich eingeſchränkt hatte, noch in demſelben Jahre der Tätigkeit des Künſtlers an dem Werke ein Ende. Trotz verſchiedener Anläufe kam das Denkmal erſt vierzig Jahre nach dem erſten Auftrage (1545) in der Form zuſtande, wie es jetzt in b S. Pietro in Vincoli ſteht. Es iſt kein Freibau, ſondern nur ein barocker Wandbau daraus geworden; die obern Figuren ſind von den Schülern nach dem Entwurfe des Meiſters hinzugearbeitet (S. 588 h), und zwar nicht glücklich; bei dem armen Papſte, der ſich zwiſchen zwei Pfeilern ſtrecken muß, ſo gut es geht, iſt auch die Anordnung unverzeihlich. Unten aber ſtehen die für das urſprüngliche Projekt eigenhändig gearbeitete Statue des Moſes (beg. nach 1513, in Arbeit 1518) und die erſt nach dem letzten Kontrakte von 1542 hinzugekommenen Geſtalten der Rahel und Lea; letztere wiederum als Symbole des beſchaulichen und des tätigen Lebens, nach einer ſchon in der Theologie des Mittelalters vorkommenden, an ſich abſurden Typik. — Moſes ſcheint in dem Momente dargeſtellt, da er die Verehrung des goldenen Kalbes erblickt und aufſpringen will. Es lebt in ſeiner Geſtalt die Vorbereitung zu einer gewaltigen Bewegung, wie man ſie von der phyſiſchen Macht, mit der er ausgeſtattet iſt, nur mit Zittern erwarten mag. Seine Arme und Hände ſind von einer inſofern wirklich übermenſchlichen Bildung, als ſie das charakteriſtiſche Leben dieſer Teile auf eine Weiſe geſteigert ſehen laſſen, die in der Wirklichkeit nicht ſo vorkommt. Alles bloß Künſtleriſche wird an dieſer Figur als voll-

kommen anerkannt, die plastischen Gegensätze der Teile, die Behandlung alles Einzelnen. Aber der Kopf will weder nach der Schädelform, noch nach der Physiognomie genügen, und mit dem herrlich behandelten Barte, dem die alte Kunst nichts Ähnliches an die Seite zu stellen hat, werden doch gar zu viel Umstände gemacht; der berühmte linke Arm hat im Grunde nichts anderes zu tun, als diesen Bart an den Leib zu drücken. — Rahel, das beschauliche Leben, ist im Motiv ganz sinnlos; sie hat soeben auf dem Schemel nach rechts gebetet und wendet sich plötzlich, noch immer betend, nach links; zudem scheint ihr linker Arm schon oben verhauen. Das Detail sonst trefflich. — Lea, das tätige Leben, mit dem Spiegel in der Hand, zeigt in der Draperie unnütze und bizarre Motive und unschöne Verhältnisse der untern Teile. Die Köpfe haben wohl etwas Grandios-Neutrales, Unpersönliches, das die Seele wie ein Klang aus der ältern griechischen Kunst berührt, aber auch eine gewisse Kälte.

Außer diesen drei Statuen sind uns noch eine Anzahl mehr oder weniger unfertiger Statuen und Gruppen erhalten, die für das Juliusdenkmal bestimmt waren, aber schließlich, um die Aufstellung desselben nicht ganz unmöglich zu machen, davon ausgeschlossen wurden. Das Trefflichste sind die beiden „Sklaven" im Louvre, die offenbar Stücke aus der Reihe jener Gefesselten sind. Vier (nur teilweise aus dem Rohen gearbeitete und beträchtlich größere) Statuen, aus einer Grotte des Gartens Boboli jüngst in die Akademie übertragen, sind höchst lebensvolle, großartig gedachte Akte des Lehnens und Tragens. Endlich eine Gruppe, betitelt „der Sieg", im Museo Nazionale; ein Sieger auf einem (unvollendeten) Besiegten knieend und das während des Kampfes nach hinten gestreifte Gewand wieder hervorziehend, mit einer nur notdürftig motivierten Wendung und Bewegung. a b

Wir kehren wieder in seine frühere römische Epoche zurück und nennen zunächst den Christus in S. M. sopra Minerva zu Rom (links neben dem Chore; 1514 in Auftrag gegeben, 1521 von dritter Hand vollendet). Es ist eines seiner liebenswürdigsten Werke; Kreuz und Rohr sind zu der nackten Gestalt geschickt geordnet, der Oberleib eines der schönsten Motive der neueren Kunst; der sanfte Ausdruck und die Bildung des Kopfes mag so wenig dem Höchsten genügen, als irgend ein Christus, und doch wird man diesen milden Blick des „Siegers über den Tod" auf die Gemeinde der Gläubigen schön und tiefgefühlt nennen müssen. — Wohl aus etwas späterer Zeit: die nur aus dem Rohen gehauene und in diesem Zustande viel versprechende Statue eines Jünglings, im Museo Nazionale zu Florenz, wahrscheinlich die 1529 für Valori bestimmte Statue, nach Vasari ein Apoll, der mit der Linken c d

über die Schulter greift, um einen Pfeil aus dem Köcher zu holen, — in Wahrheit aber ein David, wie das abbozzierte Haupt Goliaths zu ſeinen Füßen beweiſt.

Im Jahre 1521 nahm ſodann die Arbeit an den Statuen der a weltberühmten Mediceiſchen Grabkapelle (oder Sagreſtia Nuova) bei S. Lorenzo ihren Anfang, für die ſich der Künſtler ſchon ſeit 1519 mit den Plänen trug. Bald darauf infolge der politiſchen Ereigniſſe unterbrochen, wurde die Arbeit 1524 wieder aufgenommen, geriet aber neuerdings ins Stocken. Erſt von 1530—34 wurde ſie dann von dem Meiſter in fieberhafter Haſt gefördert, bis ſie im letzteren Jahre infolge des Todes Clemens' VII. und Michelangelos Überſiedelung nach Rom endgültig unterbrochen wird. Was vollendet war, erhielt vor 1545 die jetzige Aufſtellung. Selten hat ein Künſtler freier über Ort und Aufſtellung verfügen können (ſ. S. 313 c). Die Denkmäler wirken deshalb in dieſem Raume ganz vorzüglich, ſchon wenn man ſie nur als Ergänzung und Reſultat der Architektur betrachtet. Um die Figuren groß erſcheinen zu laſſen, hat der Künſtler ſie in eine aus kleinen Gliedern gebildete bauliche Dekoration eingerahmt, deren Detail freilich nicht zu rühmen iſt. Die Aufgabe ſelbſt enthielt eine ſtarke Aufforderung zu allgemeinen Allegorien; es handelte ſich um die Gräber zweier ziemlich nichtswürdiger mediceiſcher Sprößlinge, für die Michelangelo am allerwenigſten ſich begeiſtern konnte (urſprünglich auch um die Gräber des Coſimo und Lorenzo Magnifico; eine Zeitlang wurden auch die Monumente der beiden Mediceerpäpſte mit in den Plan hineingezogen). Unter den Niſchen mit den ſitzenden Statuen brachte er die Sarkophage an und auf deren rund abſchüſſigen Deckeln die weltberühmten Figuren des Tages und der Nacht (bei Giuliano Medici-Nemours), der Morgen- und der Abenddämmerung (bei Lorenzo Medici, Herzog von Urbino). Kein Menſch hat je ergründen können, was ſie hier (abgeſehen von ihrer künſtleriſchen Wirkung) bedeuten ſollen, wenn man ſich nicht mit der ganz blaſſen Allegorie auf das Hinſchwinden der Zeit zufrieden geben will. Vielleicht hätte Clemens VII. als Beſteller lieber ein paar trauernde Tugenden am Grabe ſeiner Verwandten Wache halten laſſen, — der Künſtler aber ſuchte gefliſſentlich das Allgemeinſte und Neutralſte auf. Wie dem ſei, dieſe Allegorien ſind nicht einmal bezeichnend gebildet, was denn auch, mit Ausnahme der Nacht, eine reine Unmöglichkeit geweſen wäre. Die Nacht iſt wenigſtens ein nacktes, ſchlafendes Weib; man darf aber fragen: ob wohl jemals ein Menſch in dieſer Stellung habe ſchlafen können? ſie und ihr Gefährte, der Tag, lehnen nämlich mit dem rechten Ellbogen über dem linken Schenkel. Sie iſt die ausgeführteſte nackte weibliche Idealfigur Michelangelos; der Tag,

mit unvollendetem Kopfe, kann vielleicht als ſein vorzüglichſtes Spezimen herkuliſcher Bildung gelten. Als Motive aber ſind gewiß die beiden Dämmerungen edler und glücklicher, namentlich der Mann ſehr ſchön und lebendig gewendet; das Weib (die ſog. Aurora) ebenfalls mehr ungeſucht großartig als die Nacht, wunderbar in den Linien, auch mit einem viel ſchönern und lebendigern Kopfe, der indeſſen noch immer etwas Maskenhaftes behält.

In dieſen vier Statuen hat der Meiſter ſeine kühnſten Gedanken über Grenzen und Zweck ſeiner Kunſt geoffenbart; er hat frei von allen ſachlichen Beziehungen, nicht gebunden durch irgend eine von außen verlangte Charakteriſtik, den Gegenſtand und ſeine Ausführung geſchaffen. Das plaſtiſche Prinzip, das ihn leitete, iſt der bis auf das äußerſte durchgeführte Gegenſatʒ der ſich entſprechenden Körperteile, auf Koſten der Ruhe und ſelbſt der Wahrſcheinlichkeit. Mit ſeiner Stilbeſtimmtheit gehandhabt, brachte dieſes Prinzip das großartige Unikum hervor, das wir hier vor uns ſehen. Für die Nachfolger war es die gerade Bahn zum Verderben.

Die Statue des Giuliano iſt nicht ganz ungezwungen; wohin wendet er ſeinen langen Hals und ſeine falſchen Augen? Ganz vortrefflich iſt aber die Partie der Hände, des Feldherrnſtabes und der Kniee. Lorenzo, bekannt unter dem Namen „il Penſieroſo", unvergleichlich geheimnisvoll durch die Beſchattung des Geſichtes mit Helm, Hand und Tuch, hat doch in der Stellung ſeines rechten Armes etwas Unfreies. Die Arbeit iſt von größtem Werte. — Auch mit dieſen beiden Statuen tat Michelangelo keinen Schritt in das Hiſtoriſch-Charakteriſtiſche, das ſeiner Seele widerſtrebt haben muß; ſie ſind vielmehr in ſeinen Stil vollkommen eingetaucht und können als ebenſo frei gewählte Motive gelten, wie alles übrige.

Der kaum aus dem Rohen gearbeiteten Madonna (1532) lag urſprünglich wohl ein außerordentlich ſchöner plaſtiſcher Gedanke zugrunde; es fehlte vielleicht nicht viel, ſo wäre ſie die einzig treffliche ganz frei ſitʒende Madonna geworden (indem faſt alle andern nur auf den Anblick von vorn berechnet ſind). Allein durch einen Fehler des Marmors oder ein „Verhauen" des Künſtlers kam der rechte Arm nicht ſo zuſtande, wie er beabſichtigt geweſen ſein muß, und wurde dann hinten ſo angegeben, wie man ihn jetʒt ſieht. Vermutlich hatte dann das übrige mit zu leiden und wurde deshalb nur andeutungsweiſe und dürftig vollendet. Ein unruhigeres Kind hat freilich die ganze Kunſt nicht gebildet, als dieſer kleine Chriſtus iſt; auf dem linken Knie der Mutter vorwärts ſitʒend, wendet er ſich ſehr künſtlich rückwärts um, greift mit ſeinem linken Ärmchen an die linke Schulter der Mutter und ſucht mit dem rechten ihre Bruſt.

a Die hh. Cosmas und Damian ſind Schülerarbeiten, vielleicht nach kleinen Modellen des Meiſters, der erſtere von *Montorſoli* (S. 587 a), der letztere von *Raff. da Montelupo* 1542 ausgeführt (S. 588 g). Zu einem der Flußgötter, die zu Füßen der Sarkophage lagern ſollten, arbeitete Michelangelo den Torſo eines überlebensgroßen
b Modells in der Akademie; eine kleine Bronze *Tribolos* im
c Muſeo Nazionale hat uns das Modell des Meiſters zu einem zweiten in Nachbildung erhalten.

Endlich ſorgte Michelangelo eigenhändig für ſein Grabmal; es ſollte wieder eine Pietà ſein. Damals begann er wahrſcheinlich
d das Werk, das jetzt im Hofe des Pal. Rondanini zu Rom (am Corſo) ſteht. Er hat den Wert einer monolithen Arbeit überſchätzt und dem Marmor, der nicht reichte, das Unmögliche zugemutet, um Figuren herauszubringen, die ſich der Lebensgröße wenigſtens nähern. — Später arbeitete er (der Sage nach aus einem Kapitäl der Konſtantinsbaſilika, das ihm Papſt Paul III. geſchenkt) die
e Gruppe der Kreuzabnahme, die jetzt im Dome von Florenz, unter der Kuppel, aufgeſtellt iſt. Beide Werke (namentlich die letzterwähnte umfangreichere Gruppe) haben, trotz des Gewaltſamen und Gezwungenen in einzelnen Teilen, in der Erfindung und im
f Ausdrucke viel Schönes. (Die unvollendete Pietà in S. Roſalia zu Paleſtrina, ein Werk des 17. Jahrh., iſt Michelangelo neuerdings fälſchlich zugeſchrieben.)

Als eine ganz ſpäte Arbeit gilt, wohl mit Unrecht, auch die
g angefangene Büſte des ſog. Brutus im Muſeo Nazionale, angeblich nach einer antiken Gemme, wahrſcheinlich aber ein frei geſchaffenes Charakterbild und ein Gegenſtand, der dem trotzigen Sinne des Meiſters nahe lag. Phyſiognomiſch abſtoßend und dabei grandios behandelt. — Das eigene Bildnis Michelangelos, ein
h Bronzekopf, im Konſervatorenpalaſte des Kapitols (5. Zimmer) gilt mit Unrecht als ſeine Arbeit. Vorzüglicher iſt die treffliche
i Bronzebüſte im Muſeo Archeologico zu Mailand, die den Meiſter noch jünger darſtellt und die Arbeit eines guten Schülers iſt. (*Dan. da Volterra?* Gleichzeitige Wiederholungen in Oxford und im Louvre.)

Der Beſchauer wird merkwürdig geſtimmt gegen einen Künſtler, deſſen Größe ihm durchgängig imponiert, und deſſen Empfindungsweiſe doch ſo gänzlich von der ſeinigen abweicht. Die fruchtbringendſte Seite, von der aus man Michelangelo betrachten kann, bleibt doch wohl die hiſtoriſche. Er war ein großartiges Schickſal für die Kunſt; in ſeinen Werken und ihrem Erfolge liegen weſentliche Aufſchlüſſe über das Weſen des modernen Geiſtes offen ausgeſprochen. Die Signatur der drei letzten Jahrhunderte, die Subjektivität, tritt hier in Geſtalt eines abſolut ſchrankenloſen Schaffens auf. Und zwar nicht unfreiwillig und unbewußt, wie

ſonſt in ſo vielen großen Geiſtesregungen des 16. Jahrh., ſondern mit gewaltiger Abſicht. Es ſcheint, als ob Michelangelo von der die Welt poſtulierenden und ſchaffenden Kunſt beinahe ſo ſyſtematiſch gedacht habe, wie einzelne Philoſophen von dem weltſchaffenden Ich.

✧✧✧

Er hinterließ die Skulptur erſchüttert und umgeſtaltet. Keiner ſeiner Kunſtgenoſſen hat ſo feſt geſtanden, daß er nicht durch Michelangelo desorientiert worden wäre, — in welcher Weiſe, haben wir ſchon angedeutet. Aber die äußere Stellung der Skulptur hatte ſich durch ihn ungemein gehoben; man wollte jetzt wenigſtens von ihr das Große und Bedeutende und traute ihr alles zu.

Die Gehilfen des Meiſters haben, ſeit ſie das waren, kaum mehr einen eigentümlichen Wert. Wir nennen zuerſt *Fra Giovanni Angelo Montorſoli* (1507—63), der Michelangelo ſchon von deſſen früheren Werken, zumal von der Sixtina an begleitet und nachahmt (ſ. S. 588 c), dabei aber auch Einwirkungen von Andrea Sanſovino und von den Lombarden her verrät und dies alles mit einer gewiſſen dekorativen Seelenruhe zu einem nicht unangenehmen Ganzen verſchmelzt. Von der Mitarbeit in der Mediceiſchen Kapelle an, wo er den h. Cosmas ausarbeitete (S. 586 oben), wird er ausſchließlich Michelangeliſt. a

Von Andrea Doria nach Genua berufen, mußte er als Architekt und Bildhauer dasſelbe leiſten, wie Perin del Vaga als Maler; die in den Künſten durch politiſche Leiden arg zurückgekommene Stadt bedurfte auswärtiger Kräfte. Die Kirche S. Matteo, das b Familienheiligtum der Doria, iſt ein ganzes Muſeum ſeiner Skulpturen[1]). Manches davon zeigt, daß er ſich half, wie er konnte: in den ſitzenden Reliefſiguren der beiden Kanzeln, in den vier Evangeliſten der Chorwände iſt mehr als eine Reminiszenz aus der Sixtina zu bemerken; von den Freiſkulpturen hinten im Chore iſt die Pietà, was die Lage des Leichnams betrifft, nach der Michelangelos in St. Peter kopiert, was zu der peruginesken Madonna nicht recht paßt; die vier übrigen Statuen (Propheten) haben beinahe die Art des Guglielmo della Porta und der damaligen Lombarden. Die reiche Stuckierung der Kuppel und des Chores (von Gehilfen ausgeführt), die beiden Altäre des Querſchiffes (mit den vielleicht von andern Händen gefertigten Reliefs über den Altären), die Reliefs von Tritonen und gefangenen Türken unter den Kanzeln und das Denkmal des Andrea Doria in der Krypta

---

1) Im anſtoßenden Kreuzgange ſind die Überreſte der 1797 demolierten Statuen des Andrea und Giov. Andrea Doria, aus den Jahren 1528 (?) und 1577, aufgeſtellt. Die erſtere iſt ein vortreffliches Werk von *Montorsolis* Hand, die letztere eine ſchon manierierte Nachahmung der erſteren. *

vollenden diesen in seiner Art einzigen plastischen Schmuck, dessengleichen selten einem Künstler anvertraut worden ist. Montorsoli hatte bei seiner mäßigen Begabung ganz recht, daß er sich nicht durch das gleichzeitige glänzende Beispiel der Mediceischen Kapelle irre machen ließ. Auf diese Weise hat die Nachwelt etwas Genießbares
a erhalten. In der Kirche des Albergo de' Poveri ist das (dem Michelangelo fälschlich zugeschriebene) Pietàrelief ein Werk Montorsolis.

Eine späte Arbeit desselben ist dann der 1561 vollendete
b Hauptaltar in den Servi zu Bologna. Die drei Statuen der Nischen, der Auferstandene mit Maria und Johannes, zeigen noch eine schöne sansovinische Inspiration, die (ungeschickterweise viel größer gebildeten) Statuen über den beiden Seitentüren und unten an den Seiten des Altares, sowie die sämtlichen Skulpturen der Rückseite mehr das Öde und Allgemeine der römischen Schule. An der Rückseite u. a. das Porträt des Stifters Giulio Bovi. — Viel früher (1536) arbeitete Montorsoli die Statuen des Moses, David
c und Paulus in der Cappella de' Pittori bei der Annunziata in Florenz. (Die ebendort befindlichen sitzenden Statuen sind von Verschiedenen nach den gemalten Propheten der Sixtinischen Kapelle in Ton modelliert; ein Zeugnis mehr für deren Einfluß auf die ganze Skulptur, die noch heute daraus Belehrung schöpfen kann.)

An dem von dem Dichter selbst entworfenen Grabmale San-
d nazaros in S. M. del Parto zu Neapel (1537) sind die sitzenden Statuen des Apoll und der Minerva (in David und Judith travestiert) von Montorsolis Hand, der Rest von *Santacroce*.

Von 1547—51 arbeitete Montorsoli den kolossalen Brunnen
e auf dem Domplatze zu Messina, eine überladen reiche Komposition von Nymphen, Flußgöttern, Tieren, mythologischen Reliefs
f usw., aus schwarzem und weißem Marmor. — Der Brunnen am Hafen ebenda mit der Kolossalstatue des Neptun zwischen Scylla und Charybdis ist von 1557.

Ein anderer Schüler Michelangelos, *Raffaele da Montelupo* (1505 bis 1567), Sohn des oben (S. 554 a u. ff.) genannten Baccio, arbeitete
g 1542 nach des Meisters Modellen in der Mediceischen Kapelle den h. Damian (S. 586 oben) und am Grabmale Julius' II. oben die Statuen
h des Propheten und der Sibylle (S. 582 b u. 586 a). Von seinen unabhängigen Werken sind die tüchtige und einfache Grabstatue des
i Kardinals Rossi in der Vorhalle von S. Felicita in Florenz, das
k Grabmal Bald. Turinis († 1540) im Dome zu Pescia (eine michel-
l angeleske Mißgeburt), ein Kruzifix im Dome zu Orvieto
m (Marmor), ein zweites in S. Appollonia zu Florenz (Holz) und
n ein Madonnenrelief im linken Querschiffe von S. Michele zu Lucca (1522, Marmor) zu nennen: dieses noch in direktem

Anſchluſſe an das Quattrocento, aber ohne deſſen Naivetät und lebensvollen Naturalismus. (Über andere Arbeiten in Loreto und Rom ſ. oben S. 552 d und unten S. 591 l.)

Guglielmo della Porta (geb. vor 1516, † 1577) könnte nach ſeiner frühern und ſpätern Tätigkeit auf zwei verſchiedene Stellen dieſer Überſicht verteilt werden, wenn nicht auf der ſpätern Zeit, da er den Michelangelo nachahmte, der beträchtlich ſtärkere Akzent läge. Seine frühern Sachen, die den lombardiſchen Stil am Anfange des 16. Jahrh. repräſentieren, mit einem kleinen Anklange an A. Sanſovino, ſind beſonders zahlreich in Genua vorhanden. Dort iſt die lieblich bewegte Katharinenſtatue auf der Treppe der
Akademie ſein anmutigſtes Werk. Zum Teil noch tüchtig: die a
Propheten in Relief an den Säulenbaſen des Tabernakels der
Johanneskapelle im Dome (das Tabernakel ſelbſt iſt das Werk b
ſeines Vaters *Giacomo,* 1531 beg.); — höchſt fleißig, überladen und von geſuchter Belebung in Draperie und Fleiſch: die ſieben Sta-
tuen am Altare des linken Querſchiffs ebenda; nur die mittlere, c
ein ſitzender Chriſtus, mit höherer Weihe; — faſt roh: die Gruppe
Chriſti und des h. Thomas an der Vorhalle von S. Tommaſo. — d
Später, nach 1551, entſtand unter dem ſehr nahen Einfluſſe Michel-
angelos das Grabmal Pauls III. im Chore von St. Peter. Die e
gewonnene Stilfreiheit iſt vortrefflich benutzt in der ſitzenden Bronzeſtatue des Papſtes, die Guglielmos volles Eigentum iſt; lebenswahr und doch heroiſch erhöht. Die beiden auf dem Sarkophage lehnenden Frauen, angeordnet wie die vier Tageszeiten auf den Gräbern von S. Lorenzo, ſind dieſen an Bedeutung der plaſtiſchen Linien nicht zu vergleichen; allein Guglielmo übertraf den Meiſter wenigſtens von der einen Seite, wo ihm leicht beizukommen war, von ſeiten der ſinnlichen Schönheit. Seine „Gerechtigkeit“ iſt zwar darob etwas lüſtern und abſichtlich ausgefallen; die betagte „Klugheit“ hat mehr von Michelangelo. — Im großen Saale
des Pal. Farneſe findet man zwei ähnliche Statuen, die wie f
erſte, weniger geratene Proben derſelben Aufgabe ausſehen, jedoch zu demſelben Grabmale gehörten und erſt bei deſſen Verſetzung an die jetzige Stelle 1628 davon weggenommen wurden.

Von dem Architekten *Giacomo della Porta* (mit den Bildhauern dieſes Namens nicht verwandt) ſind die Grabmäler der von ihm er-
bauten Capp. Aldobrandini in S. M. ſopra Minerva zu Rom g
wenigſtens entworfen; in der Ausführung erinnern ſie an Guglielmo.

Unter den Lombarden, die von Michelangelo die Richtung ihres Stiles empfingen, iſt nächſt Gugl. della Porta *Prospero Clementi* (um 1500—84), der Enkel des *Bart. Spani* (ſ. S. 518 c u. ff.), nicht unbedeutend. Er war hauptſächlich in ſeiner Vaterſtadt Reggio
tätig. Im Dome daſelbſt (Kap. rechts vom Chore) iſt das Grab- h

mal des Biſchofs Ugo Rangoni ſein Hauptwerk (1561–67); ſowohl die ſitzende Statue als auch die beiden Putten am Sarkophage und die zwei kleinen Reliefs (Tugenden) an der Baſis verraten den Einfluß Michelangelos, ja ſchon den des Gugl. della Porta; allein es iſt ein ſolider Reſt von Naivetät übrig geblieben, der weder arge Manier, noch falſches Pathos aufkommen läßt. Nur das Architektoniſche daran iſt unglücklich. Ebendort das abſurd (als
a koloſſales Stundenglas) gebildete Grabdenkmal des Cher. Sforziano (1560, links vom Eingange) mit den drei vorzüglich ſchönen Statuetten des Auferſtandenen und zweier Tugenden. Sie verbinden die Art der römiſchen Schule mit einer noch faſt ſanſoviniſchen Milde und Mäßigung. (Viel geringer und wohl von anderer Hand das Grab Malaguzzi, 1583, gegenüber.) An der Faſſade ſind
b Adam und Eva den beiden Dämmerungen der Mediceerkapelle
c nachgebildet, die hh. Griſante und Daria zu ſeiten des Mittelportals zu derſelben Zeit entſtanden (1552–57). — Am Portale
d des Pal. Reale zu Modena die Statuen des Lepidus und des Herkules, letztere ungeſchlacht muskulös. — In der Krypta des
e Domes von Parma (hinten, rechts) iſt das Grab des Rechtsgelehrten Bern. Prati († 1542) mit zwei ſitzenden Klageweibern das früheſte beglaubigte und zugleich eines ſeiner beſten Werke. Eben-
f dort das Grabmal des Biſchofs Bern. degli Uberti (1544–48). —
g In S. Andrea zu Mantua das Grabmal Andreaſi (1549–51).

h Das Grab des Meiſters, von 1588, im Dome von Reggio (1. Kap. links) iſt mit ſeiner ſchönen Büſte von ſeinem Schüler *Bacchione* geſchmückt. — Den Auslauf ſeiner Schule bezeichnen die Statuen im Querſchiffe und an der Faſſade daſelbſt.

⁂

Wenn man ſich jedoch in Kürze überzeugen will, welche zwingende Gewalt Michelangelo als Bildhauer über ſein Jahrhundert und das folgende ausübte, ſo genügt ſchon ein Blick auf die florentiniſche Skulptur nach ihm. Sie iſt beſonders belehrend, weil die mediceiſchen Großherzoge auch die profane, mythologiſche und monumentale Seite der Kunſt mehr pflegten, als dies ſonſt irgendwo in Italien geſchah, ohne daß doch die kirchlichen Aufgaben deshalb aufgehört hätten.

Wir haben bis hierher einen florentiniſchen Künſtler verſpart, der als Michelangelos unedler Nebenbuhler auftrat und doch in ſeinen meiſten Werken ihn gerade von der bedenklichen Seite nachahmte: *Baccio Bandinelli* (1493–1560). Er iſt ein ſonderbares Gemiſch aus angeborenem Talent, Reminiszenzen der ältern Schule und einer falſchen Genialität, die bis ins Gewiſſenloſe und Rohe geht. — Das Beſte von ihm, worin er ganz ausreichte, ſind die Reliefſiguren

von Apoſteln, Propheten uſw. an den Chorſchranken unter der Kuppel des Domes zu Florenz (um 1550); hier ſind einige Figuren ſehr ſchön gedacht und ſtehen trefflich im Raume, alle ſind einfach behandelt. — Dagegen zeigt die bekannte Gruppe des Herkules und Cacus auf Piazza della Signoria (1530—34), was er an Michelangelo bewundern mußte, und wie er ihn mißverſtand. Er glaubte ihm die mächtigen Formen abſehen zu können und machte ihm auch die Kontraſte nach, ſo gut er konnte; aber ohne alles Liniengefühl und ohne eine Spur dramatiſchen Gedankens, wozu doch der Gegenſtand genugſame Mittel an die Hand gab; es iſt eines der gleichgültigſten Skulpturwerke auf der Welt. — Adam und Eva im Hofe des Muſeo Nazionale (1551) ſind wenigſtens einfache Akte, Aaam ſogar wieder mehr naturaliſtiſch. Ebendort ſieben Bronzeſtatuetten antiker Götter, nach ſeinen Modellen gegoſſen, ſowie zwei kleine Bronzebüſten. Die Bildnisſtatuen im Pal. Vecchio haben in den Köpfen etwas von der grandioſen Faſſung, die auch den gemalten Porträts dieſer ſonſt ſchon manierierten Zeit eigen iſt, ſind aber im Körpermotiv meiſt gering. (Die Gruppe der Krönung Karls V. offenbar von zwei verſchiedenen Künſtlern.) — Das Relief am Sockel des Denkmals Giovanni Medicis auf dem Platze vor S. Lorenzo (1540) iſt von einer für jene Zeit ſchlichten Plaſtik, was auch von der Statue gilt. — Ein Bacchus[1] im Pal. Pitti (Veſtibül des erſten Stockes) iſt im Gedanken die geringſte unter den Bacchusſtatuen der damaligen Künſtler. Die beiden Gruppen des toten Chriſtus (mit Johannes in S. Croce, 1549, und mit Nikodemus in der Annunziata, 1555[2])), von ganz leeren Formen und von der ſchlechteſten Kompoſition; der Hauptumriß ein rechtwinkliges Dreieck, auf der längern Kathete liegend. Ganz kümmerlich iſt der ſitzende Gott-Vater, im erſten Kloſterhofe von S. Croce (1549), ausgefallen; als das Beſte erſcheint die nach Michelangelo kopierte Hand mit dem Buche. — Etwas beſſer der frühe Petrus im Dome (1517, Eingang zum Chore links). — Ganz mittelmäßig die Nebenfiguren an den Grabmälern Leos X. und Clemens' VII. im Chore der Minerva zu Rom (1535); die ebenfalls unbedeutenden ſitzenden Porträtſtatuen ſind von *Raff. da Montelupo* (Leo X.) und *Nanni di Baccio Bigio* (Clemens VII.), einem andern kümmerlichen Rivalen Michelangelos, ausgeführt.

Baccios Schüler *Giovanni dall' Opera* (*Bandini*, † 1599) hatte Anteil an den Reliefs der Chorſchranken (S. 591 a) im Dome und fertigte die Altarreliefs in der Cappella Gaddi in S. M. Novella (Querſchiff links, hinten), die die darzuſtellenden Tatſachen

1) Laut Vaſari aus einem mißratenen Adam zum Bacchus umgeſtaltet.

2) Letztere von ſeinem natürlichen Sohne *Clemente* angefangen.

durch tüchtig präſentierte Nebenfiguren in Vergeſſenheit bringen. — An dem von *Vaſari* komponierten Grabmale Michelangelos in
a S. Croce iſt die Figur der Baukunſt von ihm, eine recht gute Arbeit; die Skulptur fertigte *Sim. Cioli* (S. 553 p), die Malerei, mit der Statuette in der Hand, *Stoldo Lorenzi.* Das ganze Denkmal iſt, beiläufig geſagt, eines der wenigen, wo die Allegorie völlig in ihrem Rechte iſt und deutlich von ſelber ſpricht, indem ſie ein notoriſches Verhältnis ausdrückt. Die Allegorien z. B. gerade der meiſten übrigen Monumente von S. Croce ſind entweder nur durch einen weiten Verſtandesumweg zu erkennen oder ganz müßig. — (Von Lorenzi
b ſind auch die Madonna und der Engel Gabriel in S. M. della Spina zu Piſa [1563], flau und gezwungen, und die für ihre Zeit,
c nach 1572, außergewöhnlich naiven Statuen Adams und Evas, ſowie das minder gelungene Verkündigungsrelief an der
d Faſſade von S. M. preſſo S. Celſo in Mailand. Die übrigen Bildwerke an der Faſſade ſind von *Annib. Fontana* [1540—87], der auch die Aſſunta am Hochaltare ſchuf.)

Weiter zehrt von Michelangelo der als Baumeiſter ſo bedeutende *Bartolommeo Ammanati* (1511—92, anfangs Schüler des Ja-
e copo Sanſovino), von dem der Brunnen auf Piazza della Signoria in Florenz (1571, unter ſchlechter Benutzung eines Entwurfs von Leonardo da Vinci) herrührt. Der Neptun iſt ein unglücklicher Akt, ohne Sinn und Handlung, die Tritonen, die ihm als Tronco dienen, undeutlich; das Poſtament würde man ohne die (für dieſe Laſt doch gar zu kleinen) Seepferde nicht für ein Räderſchiff halten. Von den unten herumſitzenden Bronzefiguren ſind die mit möglichſter Abſicht auf leichtes Schweben geſtalteten Satyrn und Pane allein erträglich, übrigens zum Teil den Kranzträgern an der Decke der Sixtina nachgebildet; hier ſind ihre Attituden müßig. — (Ganz gering die Gipsſtatuen im Baptiſterium.)
f — Im linken Querſchiffe von S. Pietro in Montorio zu Rom ſind die Grabmäler zweier Verwandten des Papſtes Julius III. ſamt den beiden Niſchenfiguren der Religion und Gerechtigkeit von Ammanati (nach 1550); zwiſchen der manierierten Nachahmung des Michelangelo ſchimmern doch einige ſchönere Züge durch. — Ebenſo verhält es ſich mit dem Mauſoleum der Verwandten Gregors XIII.
g im Campoſanto zu Piſa. — Einige frühere Arbeiten Ammanatis
h finden ſich in Padua. So der Gigant im Hofe des Pal. Aremberg (1544). Das Grabmal des Juriſten Mario Mantova Bena-
i vides in den Eremitani (links) iſt im Stile der allegoriſchen Figuren ganz der prahleriſchen Abſicht würdig, mit der es geſetzt wurde. (Unten Wiſſenſchaft und Ermüdung, zu beiden Seiten des Profeſſors Ehre und Ruhm, oben drei Genien, deren mittlerer die Unſterblichkeit bedeutet; bei Lebzeiten errichtet 1546.)

Unleugbar höher steht der in Florenz vollauf beschäftigte vlämische Bildhauer *Giovanni da Bologna*, eigentlich *Jean Boulogne* aus Douay (1529—1608). Das Gesetz des Kontrastes, das bei Michelangelo oft so quälerisch durchgeführt wird, muß sich bei ihm mit einer Formenschönheit vertragen, die allerdings keine gar tiefe Wurzel hat und sich meist mit Allgemeinheiten begnügt. Daneben aber hat Giovanni einen sehr entwickelten Sinn für bedeutende, hochwirksame Gesamtumrisse; seine Statuen und vorzüglich seine Gruppen stehen prächtig in der freien Luft und bleiben, so kühn sie auch hinausgreifen, doch immer statisch möglich und wahrscheinlich; er will nicht, wie Bernini bisweilen, das Unglaubliche darstellen. Der eigentliche, meist sehr energische Inhalt berührt uns trotz aller Bravour der Linien und des Baues innerlich weniger, schon weil die Formenbildung eine zu allgemeine ist, und das Lebensgefühl sich doch nur auf das Motiv beschränkt.

An dem schön gedachten Brunnen vor dem Pal. Comunale zu Bologna (1563—67) soll zwar der Entwurf des Ganzen von dem Palermitaner Maler *Tommaso Laureti* und nur das Plastische von Giovanni herrühren. Allein es scheint, als hätte dieser schon beim Entwurfe sein Wort mitgeredet. Man bemerkt schon ganz seine Art, durch Einziehung nach unten, durch kühne luftige Stellung der Figuren zu wirken; das Verhältnis des Ornamentes zum Figürlichen verrät den vollendeten Dekorator. Vom einzelnen sind die manierierten Putten mit den Delphinen gut bewegt; der Neptun ist, bei ziemlich allgemeiner herkulischer Bildung, doch in den Linien wirkungsvoll. a

Am vollkommensten befriedigt die kolossale Gruppe des Oceanus und der drei großen Stromgötter auf dem Brunnen der Insel im Garten Boboli (1576), eine möblierende Prachtdekoration ersten Ranges, scheinbar leicht schwebend durch das Einziehen der die Urnen umschlingenden Beine der Flußgötter an dem schlanken Pfeiler in der Mitte der Schale. Von größtem Reiz der Brunnen mit der Badenden ebenda in der Grotticella (1585) und die Badende auf einem Brunnen in der Villa Petraja. — Die weltberühmte Gruppe des Raubes der Sabinerinnen (Loggia de' Lanzi, 1583), deutlich und interessant für alle Gesichtspunkte, ebenfalls kühn und doch sicher auf dünner, mehrmals eingezogener Unterpartie sich emporgipfelnd, die Einzelbildung aber von störender Willkür. Eine frühere, kleinere Arbeit, der Raub einer Sabinerin, in manchem abweichend, befindet sich unter den Bronzen im Museum zu Neapel. — Herkules und Nessus in der Loggia de' Lanzi (1599) als Gruppe gut gebaut und dramatisch lebendig, aber in den Formen gleichgültig. — Die nicht minder berühmte Gruppe „Virtù e Vizio" im Museo Nazionale (1602) b c d e f g h

iſt ein Gegenſtück zu Michelangelos „Sieg“ und eine zugeſtandene Allegorie, während bei letzterem die Allegorie nicht mehr näher bekannt und jedenfalls nur ein Vorwand geweſen iſt. Ein merkwürdiger Beleg dafür, wie wenig dieſe Gattung von Gegenſtänden eine geſunde Mythologie erſetzen kann, zumal wenn der Meiſter das Ziel ſeiner Kunſt nur in äußerer Tat, nur in kühner Bewegung und ſtarken Linien zu finden imſtande iſt. Wie zu erwarten ſtand, hat die Tugend das Laſter durch irgend welche Mittel gebändigt und kniet ihm nun auf dem Rücken. Der „Überfluß“ (Copia), a auf der höchſten Terraſſe des Gartens Boboli, iſt ein höchſt maniertiertes Werk, übrigens von G. da Bologna nur begonnen. (Die Koloſſalſtatue des Appennin in dem verfallenen Garten von b Pratolino wird Giovanni gleichfalls zugeſchrieben.)

c Der berühmte, durch die Luft ſpringend gedachte Merkur im Muſeo Nazionale (mit dem einen Fuße auf einem — ehernen — Windſtoße ruhend, 1564) iſt eine tüchtige Arbeit. Eine in der Bewegung noch glücklichere kleine Merkurſtatue führte er um 1578 d aus; ein Exemplar davon gleichfalls im Muſeo Nazionale, ein e anderes im Muſeum zu Neapel. Von den ſechs halblebensgroßen f Bronzeſtatuetten von Göttern und Göttinnen im Muſeo Nazionale gehören dem Bologna die kauernde Venus (bez.), eine zweite g ſich abtrocknende, die Venus Urania und ihr Pendant, der Apollo an, die beiden übrigen dem *Elia Candido*, der an den gewundenen Stellungen und der üppigeren Fülle ſeiner Figuren leicht kenntlich h iſt. Andere Kleinbronzen von Bologna ebenda, im Muſeo Archeologico zu Mailand und ſonſt. Eine ähnliche Eleganz zeigt der Künſtler auch in der ſitzenden Marmorſtatue der Architettura auf i zierlichem Sockel, im Hofe des Muſeo Nazionale zu Florenz.

Von kirchlichen Bildwerken ſind die Statuen des Altares links k vom Chore des Domes zu Lucca ungefähr das Beſte. — Der l bronzene Lukas an Orſanmichele (1601) ſteht dagegen hinter allen Statuen dieſer Kirche durch falſche Bravour zurück.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. ſind die Bildniſſe das Genießbarſte (weil frei von dem falſchen Ideale und dem Pathos der hiſtoriſchen und ſymboliſchen Aufgaben); dies gilt auch für die Porträtſtatuen und Büſten des Giovanni da Bologna. An der m Reiterſtatue Coſimos I. auf der Piazza della Signoria (1594) wird man das Pferd manieriert finden, edel und leicht iſt die Haltung des Fürſten, zumal die Wendung des Kopfes; es war die Zeit des noblen Reitens! Das Monument als Ganzes iſt zu ſchwerfällig. — Die ungleich geringere Reiterfigur Ferdinands I. auf n Piazza dell' Annunziata iſt ein Werk aus dem Greiſenalter des Künſtlers, von *Tacca* vollendet. — Was nach ſeinen Entwürfen von *Francavilla* in dieſer Art ausgeführt wurde, iſt rohe Deko-

ration, ſo die marmorne Statue Coſimos I. auf Piazza de' Ca- a
valieri in Piſa und die Ferdinands I. am Lungarno daſelbſt. b
Der Großherzog hebt die geſunkene Piſa mit ihren beiden Putten
nicht empor, ſondern hindert ſie nur an weiterm Sinken.

In der Behandlung des Reliefs teilte Giovanni die maleriſchen
Vorurteile ſeiner Zeit, war aber innerhalb derſelben ſehr ungleich.
Auf derſelben Piazza della Signoria ſind beiſammen ſein beſtes c
Werk, die in den Motiven für ihn vorzüglich reine, wenn auch un-
plaſtiſche Baſis des Sabinerinnenraubes, und vielleicht ſein
allerſchlechteſtes, die Baſis des Coſimo I. — Als Bilder beurteilt, d
werden die Reliefs hinter dem Chore der Annunziata zu Flo- e
renz (der Gruftkapelle des Meiſters) zum Teil geiſtvoll und trefflich
erzählt erſcheinen, wenn auch in manierierten Formen; als Reliefs
ſind ſie ſtillos, ſo gemäßigt ſie neben ſpätern Arbeiten ſein mögen.
Das ſchon im 15. Jahrh. vorkommende Auswärtsbeugen des Ober-
körpers der Figuren, der Unterſicht und der Überfüllung zuliebe,
iſt in der Annunziata beſonders auffallend. Eine Anzahl Reliefs
(und Statuen) von einem demolierten Grabmale Grimaldi finden
ſich im Feſtſaale der Univerſität zu Genua. An den Reliefs der f
Türen des Domes zu Piſa hatte Bologna keinen Anteil: die Mo- g
delle dazu lieferten *Caccini*, *Tacca*, *Francavilla* u. a., den Guß
beſorgte 1596—1602 *P. Domenico Portigiani* und nach ſeinem Tode
bis 1606 *Ang. Serani*. Hier war das Vorbild Ghibertis (auch in
dekorativer Beziehung) noch zu übermächtig.

Giovanni iſt beſonders intereſſant in einzelnen dekorativen
Skulpturſachen. Seit dem Abſterben der echten Renaiſſancever-
zierung war ein Erſatz des Vegetabiliſchen und Architektoniſchen
durch Masken, Fratzen, Monſtra uſw. eingetreten, und dieſe
hat keiner ſo trefflich gebildet wie er. Die waſſerſpeienden Un-
geheuer an dem Baſſin um die Inſel des Gartens Boboli, der h
kleine bronzene Teufel als Fackelhalter im Muſeo Nazionale i
(früher am Palazzo Vecchietti) geben genugſames Zeugnis von
ſeinem ſchwungvollen Humor in dieſen zum Teil gefliſſentlich
manierierten Formen. Sein Schüler *Pietro Tacca* (c. 1577—1640),
von dem ſonſt auch die tüchtige Statue Ferdinands I. am k
Hafen von Livorno herrührt, ſchuf in jenem Fratzenſtile die
trefflichen bronzenen Brunnenfiguren auf Piazza dell' Annun- l
ziata zu Florenz, die trefflich bewegten Drachen als Stützen
der Fenſtergitter am Pal. Novellucci in Prato, ſowie einige m
ähnliche Arbeiten im Muſeo Nazionale (namentlich die zwei n
kleinen Bronzepferde, das eine mit Reiterfigur, Modelle für
die Statue Ludwigs XIII.; die Vögel von *Giovanni da Bologna*).
In dieſem Geiſte ſind auch die beiden ſogenannten Harpyien am o
Portale von Pal. Fenzi (Via S. Gallo Nr. 10) von *Curradi* ge-

arbeitet. Die römiſche Schule, Bernini nicht ausgenommen, offenbart ſelten eine ſcherzhafte Seite dieſer Art. Als ſehr glückliche dekorative Geſamtkompoſition mag bei dieſem Anlaſſe auch der a Brunnen in dem großen Hofe des Pal. Pitti, von Giovannis Schüler *Suſini*, genannt werden (von dem auch das eherne Kru- b zifix im Chore von SS. Michele e Gaetano herrührt; ein bloßer Akt). — Tüchtige Wappeneinfaſſungen dieſer, wie der früheren Zeit ſind in Florenz beſonders häufig. — Originell: die Büſten c am Pal. Altoviti („de' Viſacci"), Borgo degli Albizzi Nr. 18, berühmte Florentiner darſtellend, von 1570.

Von *Taddeo Landini* († 1594), einem florentiniſchen Zeitgenoſſen des Giov. da Bologna, rührt unter den Statuen der vier Jahres- d zeiten am Ponte della Trinita der „Winter" her; eine tüchtige Arbeit, aber recht bezeichnend für die müßige Gliederſchauſtellung jener Schule; wenn den Alten ſo friert, warum nimmt er ſeinen Mantel nicht beſſer um? — Allein derſelbe Künſtler ſchuf auch die e Fontana delle Tartarughe auf dem nach ihr benannten Platze in Rom (1585), die ohne Frage das liebenswürdigſte plaſtiſche Werk dieſer ganzen Richtung iſt. Nirgends wohl iſt das Architektoniſche ſo glücklich in leichten lebenden Figuren ausgedrückt, als hier in den vier ſitzenden Jünglingen, die die Schildkröten an den Rand der obern Schale (wie um ſie zu tränken) emporheben und dabei eine ganz durchſichtige Gruppe bilden. Was man von einer zugrunde liegenden Zeichnung *Raffaels* ſagt, iſt darauf zurückzuführen, daß der Künſtler Raffaels Jonas (ſ. S. 554 o) im Sinne hatte. Auch könnte von einer Idee des Baumeiſters *Giacomo della Porta* die Rede ſein, wenn nicht gerade die florentiniſche, von Giov. da Bologna ausgehende Inſpiration ſich ſo deutlich kundgäbe. Als be- f ſcheidene Parallele vergleiche man die Lampe im Dome von Piſa mit den vier ſtützenden Genien, die echt florentiniſch gedacht iſt (1585 nach einem Modelle *Battiſta Lorenzis* ausgeführt).

Ein anderer Nachfolger des Giov. da Bologna, *Pietro Francavilla* (*Francheville*) aus Cambray (1548 bis ca. 1618), fertigte u. a. g die Statuen in der Capp. Niccolini in S. Croce (am Ende des linken Querſchiffes), manieriert aber doch nicht ohne einen gewiſſen oberflächlichen Reiz. Nur Mittelgut ſind die ſechs Statuen h im Dome von Genua, Kap. rechts vom Chore. Was er nach den Angaben des Meiſters ausführte (Statuen in der Chorkapelle i der Annunziata in Florenz uſw.), iſt meiſt ſchlechte Arbeit und ſelbſt durch die Motive des Meiſters nur ſelten intereſſant; eine Ausnahme zum Beſſern machen einige von den ſechs Statuen in k der Capp. S. Antonino zu S. Marco, die Figur des Frühlings l auf Ponte S. Trinita u. a. Die höchſt manierierten Reliefs und m bronzenen Engel in der genannten Kapelle zu S. Marco ſind

von *Dom. Portigiani,* der auch die Statue des Heiligen nach einem Modelle Bolognas goß.

Weiter gehört hierher *Giov. Batt. Caccini,* der ſeit 1600 das Tabernakel ſamt Umſchrankung unter der Kuppel von S. Spirito (a) erbaute und eigenhändig mit den Statuen der Engel und der vier Heiligen verſah; letztere, beträchtlich beſſer, repräſentieren das kecke Linienprinzip des Giov. Bologna in nicht unedler Weiſe. Anderes im Chore der Annunziata, auf Ponte S. Trinita (b) (Herbſt und Sommer) und in Piſa (vgl. S. 595 g).

Die Reliefs der Schule entſprechen insgemein dem Schlechteſten des Giovanni; ſie wären ſchon als Bilder gering und ſind mit ihrer zerſtreuten Kompoſition und ihren manierierten Formen als plaſtiſche Arbeiten kaum anzuſehen. (*Taccas* d. jüng. Relief am Altare von S. Stefano e Cecilia; (c) *Nigettis* Silberrelief am Altare der Madonnenkapelle in der Annunziata, u. dgl. m.) (d) Man kann nichts Stilloſeres finden, als die Niſchenreliefs an den beiden Enden des Querſchiffes im Dome von Piſa; (e) die Freigruppen darüber ſind wieder beträchtlich beſſer, Werke des Florentiners *Francesco Mosca* († nach 1603), von deſſen Vater *Simone* ſich mehreres, u. a. eine Anbetung der Könige, am Altare r. vom Chore im Dome von Orvieto befindet. (f) — Von dem etwas älteren *Vincenzo de' Roſſi* aus Fieſole ſind die ſchwülſtigen Skulpturen der zweiten Kapelle rechts in S. M. della Pace zu Rom; (g) *Simone Mosca* arbeitete hier die Ornamente.

Die wahre Sinnesweiſe der Schule zeigt ſich weniger in den kirchlichen als in den profanen Werken, an denen Florenz für dieſe Zeit ungleich reicher iſt, als irgend eine andere Stadt. Selbſt das höchſt Koloſſale, für das man hier von jeher Geſchmack gehabt, iſt nicht bloß durch den „Appennin" (S. 594 b), ſondern auch durch den (lächerlichen) Polyphem im Garten des Pal. Orloff (h) (früher Strozzi-Ridolfi, Via della Scala Nr. 89) vertreten. Sonſt ſind es faſt lauter Gruppen des Kampfes, zu denen der antike „Herakles und Antäus" (ſ. Teil I) die ſtärkſte Anregung mag gegeben haben. Der genannte *Vincenzo de' Roſſi* verſah den großen Saal des Pal. Vecchio mit einer ganzen Reihe von Herkuleskämpfen, die (i) nebeneinander trotz aller Bravour und Leidenſchaft den Eindruck der vollkommenſten Langenweile hervorbringen. Desſelben Roſſo Liebesgruppe „Paris und Helena" im Hintergrunde einer Grotte des Gartens Boboli, (k) wo ſich die vier Atlanten Michelangelos befinden, iſt als Arbeit nicht zu verachten, aber im Motiv gemein.[1])

1) Von *Rosso* iſt auch der Matthäus im Dome (*) (rechts unter dem Eingange zum Kuppelraume), die manierierteſte aller dort befindlichen Apoſtelſtatuen. Der Thomas (**) (Eingang zum linken Querſchiffe, links) iſt kaum beſſer.

Wie weit man in der Allegorie ging, beweisen die Statuen des *Novelli, Pierratti* u. a. in der Grotte hinten am großen Hofe des a Pal. Pitti, „die Gesetzgebung, der Eifer, die Herrschaft, die Milde“; Moses, dessen Eigenschaften dies sein sollen, steht (von Porphyr gemeißelt) in der Mitte. — Wie weit man aber vom wirklichen Altertume trotz aller klassischen Gegenstände entfernt war, zeigen die beiden lächerlichen Statuen des Jupiter und b des Janus von *Francavilla* in der untern Halle des Pal. Bianco zu Genua (Via Garibaldi Nr. 13). Nach den großen Köpfen, kümmerlichen Leibern, forcierten Gewändern und prahlerisch michelangelesken Händen zu urteilen, glaubt man einen echten Bandinelli vor sich zu haben.

Neben diesen etwas hohlen und müßigen Schaustellungen, die immerhin ihre Stelle in Nischen oder im Freien wirksam ausfüllen, meldet sich — außer jenen dekorativen Fratzen — bald auch eine eigentliche Genreskulptur von halb pastoralem, halb possenhaftem Charakter; Figuren von Jacques Callot als Statuen ausc geführt u. dgl. (Garten Boboli usw.). Die künstlerische Nichtigkeit dieser Produktionen verbietet uns jede nähere Betrachtung. Sie haben übrigens eine Nachfolge gefunden, die noch jetzt nicht erloschen ist.

In Rom macht sich in den ersten Jahrzehnten nach Michelangelos Tode nicht eine schwülstige Ausbeutung seiner Ideen, sondern eher eine tiefe Ermattung geltend. Außer den paar Florentinern sind es vereinzelte, wenig namhafte Meister, die die Altargruppen und die Grabstatuen dieser Zeit fertigten. So *Giov. Batt. della Porta* (1542—97, Neffe Guglielmos), von dem in S. d Pudenziana (hinten links) die Gruppe der Schlüsselverleihung gearbeitet ist; — *Giov. Batt. Cotignola*, von dem sich derselbe e Gegenstand sehr ähnlich behandelt findet in S. Agostino (4. Kap. rechts); — die beiden *Casignola*, von denen die thronende Statue f Pauls IV. über dessen Sarkophag in der Minerva (Capp. Caraffa) gearbeitet ist, mit tüchtig individuellem Kopfe, sonst gesucht und ungeschickt. Die Papstgräber sind überhaupt um diese Zeit ein interessanter Gradmesser für die kirchliche Intention sowohl als auch für das künstlerische Können. Mit dem Grabe Pauls III. hört die große Freikomposition von einer Porträtstatue und zweien oder mehreren allegorischen Figuren für längere Zeit auf; die tatenreichen Päpste der Gegenreformation müssen wieder in einer Detailerzählung gefeiert werden, die wie zur Zeit der Renaissance nur durch eine Zusammenstellung vieler Reliefs zu erreichen ist; große Architekturen geben den Rahmen dazu her, eine mittlere Nische enthält das sitzende oder knieende Standbild des Papstes.

Dieſer Art ſind die rieſigen Denkmäler Pius' V. und Sixtus' V., Clemens' VIII. und Pauls V. in den beiden Prachtkapellen von S. M. Maggiore. Die Tendenz, die hier wieder über die Kunſt a die Oberhand hat, brachte es bis zur ſaubern, ſorgfältigen Darſtellung des Vielen; in künſtleriſcher Beziehung ſind dieſe koſtbaren Werke ſo nichtig, daß wir die Urheber gar nicht zu nennen brauchen. (Einiges Gute am Grabmale Pius' V. und Clemens' VIII.: Relief der Papſtkrönung und vier Karyatiden [1609—14] von *Pietro Bernini*, dem Vater des Lorenzo; von demſelben ebenda in der Taufkapelle das Altarrelief der Aſſunta [1609—11].) — Ein vorzugsweiſe erzählendes Grabmal von etwas beſſerer Art iſt das Gregors XI. von *Olivieri* (1585) in S. Francesca Romana (mit einem b nach den alten Kaiſerbullen komponierten Proſpekt Roms); dagegen zeigt das eines Herzogs von Cleve im Chore der Anima, von dem c Niederländer *Egidio di Riviere*, wiederum nichts als eine gewiſſe Meißelgeſchicklichkeit. — Mit dem Denkmale Urbans VIII. von *Bernini* kehrt dann jene Freikompoſition wieder, aber in einem andern Sinne umgeſtaltet.

Die parallel ſtehende genueſiſche Skulptur der Zeit von etwa 1560—1630 hängt noch teilweiſe von den Vorbildern des Civitali und verſchiedener Lombarden ab (vgl. S. 587 b u. 589 a u. ff.), doch unter ſtarker indirekter Einwirkung Michelangelos. (Zwei Künſtlerfamilien des Namens *Carlone;* ihre Sachen in S. Ambrogio, S. Annun- d ziata, S. Siro, S. Pietro in Banchi und überall; zugleich die e Tätigkeit *Francavillas* S. 596 h u. 598 b.) Ob irgend etwas ſelbſtändig Bedeutendes vorkommt, weiß ich nicht zu entſcheiden, bezweifle es aber. *Luca Cambiaſo,* der ſich auch einmal in der Skulptur verſuchte, hat in ſeiner Fides (Dom, Kap. links vom f Chore) das gerade nicht erreicht, was ſeine Bilder ſo anziehend macht, deren beſte zur Vergleichung daneben ſtehen.

Bis gegen das Jahr 1630 hin hatte die Skulptur die Lebenskräfte des Stiles, der mit Andrea Sanſovino begonnen, vollſtändig aufgezehrt. Sie hatte verſucht, in wahrhaft plaſtiſchem Sinne zu bilden; aus den toten Manieren der römiſchen Malerſchule hatten ſich einzelne Beſſere von Zeit zu Zeit immer zu einem reinern und wahren Darſtellungsprinzip hindurchgekämpft; die eigentliche Grundlage der Plaſtik, die abgeſchloſſene Darſtellung der menſchlichen Geſtalt nach beſtimmten Geſetzen des Gleichgewichts und der Gegenſätze ſchien geſichert. Zu einem reinen und überzeugenden Eindrucke aber hatte dieſe Kunſt es im letzten halben Jahrhundert (etwa 1580—1630) doch nicht mehr gebracht. Teils iſt des Trübenden zu viel darin (die genannten römiſchen Manieren, die alten und neuen naturaliſtiſchen Einwirkungen, die verlockenden Kühnheiten des Michelangelo, die Prinziploſigkeit der Gewandung), teils fehlt es an durchgreifenden Künſtlerindividualitäten, an wirklichen friſchen Kräften, indem damals die beſten alle der Malerei ſich zuwandten. Weshalb taten ſie dies? Weil der Kunſtgeiſt der Zeit ſich überhaupt nur in der Malerei mit ganzer Fülle ausſprechen konnte.

Einige Dezennien hindurch hat nun die Malerei einen neuen, die Skulptur noch den alten Stil. Endlich entſchließt ſie ſich, der Malerei (deren Vorgängerin ſie ſonſt iſt) nachzufolgen, deren Auffaſſungsweiſe ganz zu der ihrigen zu machen. Das Relief iſt ſchon ſeit dem 15. Jahrh. ein Anhängſel der Malerei; die Freiſkulptur war vor dieſem Schickſal einſtweilen bewahrt worden; jetzt unterlag auch ſie. — Welches der Geiſt dieſer Malerei war, der fortan auch in den Skulpturen lebt, wird unten im Zuſammenhange zu ſchildern ſein. In der Malerei können wir ihm ſeine Größe und Berechtigung zugeſtehen; in der Skulptur gehen die wichtigſten Grundgeſetze der Gattung darob verloren, und es entſteht kein größeres, namentlich kein ideales Werk mehr, das nicht einen ſchweren Widerſinn enthielte. Nicht ohne Schmerz ſehen wir ganz ungeheure Mittel und einzelne ſehr große Talente auf die Skulptur verwendet, die die folgenden anderthalb Jahrhunderte hindurch (1630—1780) über Italien und von da aus über die ganze Welt herrſchte. Ihr Sieg war ſchnell und unwiderſtehlich, wie überall, wo in der Kunſtgeſchichte etwas Entſchiedenes das Unentſchiedene beſeitigt.

Übergehen dürften wir ſie aber hier doch nicht. Ihre ſubjektiven Kräfte waren — im Gegenſatze zur nächſt vorhergehenden Periode — ungemein groß, ihre Tätigkeit von der Art, daß ſie mehr Denkmäler in Italien hinterlaſſen hat, als die Geſamtſumme alles Frühern, das Altertum mitgerechnet, ausmacht. Sie hat ferner einen ſehr beſtimmten dekorativen Wert im Verhältniſſe zur Baukunſt und zur Anordnung großer Enſembles, und endlich gibt ſie gewiſſe Sachen ſo ganz vortrefflich, daß man ihr auch für den Reſt einige Nachſicht gönnt. (S. unter Barockarchitektur, S. 360 ff.)

Der Mann des Schickſals war bekanntlich *Lorenzo Bernini* von Neapel (1598—1680), der als Baumeiſter und Bildhauer, als Günſtling Urbans VIII. und vieler folgender Päpſte eine fürſtliche Stellung genoß und in ſeinen ſpätern Jahren ohne Frage als der größte Künſtler ſeiner Zeit galt. Er überſchattet denn auch alle folgenden dergeſtalt, daß es überflüſſig iſt, ihren Stilnuancen näher nachzugehen; wo ſie bedeutend ſind, ſind ſie es innerhalb ſeines Stiles.

Nur ein paar Zeitgenoſſen, die noch Anklänge der frühern Schule auf bedeutſame Weiſe mit der berniniſchen Richtung vereinigen, ſind hier vorläufig zu nennen: *Aleſſandro Algardi* (1602—54) und der Niederländer *Frans Duquesnoy*, gen. *Franc. Fiammingo* (1594—1644); als Bildhauer von ſtarker Eigenart der Toskaner *Francesco Mocchi* (1580—1646). Ferner iſt ſchon hier auf das ſtarke franzöſiſche Kontingent in dieſem Heerlager aufmerkſam zu machen, auf die *Legros, Monnot, Teudon, Houdon* uſw., vor allem anf *Pierre Puget* (1622 bis 1694), von dem man wohl ſagen könnte, er ſei berniniſcher als Bernini ſelbſt geweſen. Wie Ludwig XIV. in Perſon, ebenſo waren auch die franzöſiſchen Künſtler für den „erlauchten" Meiſter eingenommen; auffallend iſt trotzdem, daß ſie in Italien ſelbſt ſo ſtark beſchäftigt wurden und um 1700 in Rom beinahe das Übergewicht hatten. Wir wollen nun verſuchen, die Grundzüge der ganzen Darſtellungsweiſe feſtzuſtellen. Bei dieſem Anlaſſe können die beſonders wichtigen oder belehrenden Werke mit Namen angeführt werden.

Die zwingende Gewalt, die die Skulptur mit ſich fortriß, war der ſeit etwa 1580 ſiegreich durchgedrungene Stil der Malerei, der auf den Manierismus der Zeit von 1530 an gefolgt war. Er zeigt zwei Haupteigenſchaften, die ſich durchdringen und gegenſeitig bedingen: 1. den Naturalismus der Formen und der Auffaſſung des Geſchehenden, edler in der bologneſiſchen, gemeiner in der neapolitaniſchen Schule ausgeprägt; 2. die Anwendung des Affektes um jeden Preis. Die Maler verfahren naturaliſtiſch, um eindringlich zu ſein, und am Affekt erfreut ſie wiederum nur die möglichſt wirkliche Ausdrucksweiſe. Dieſes Wirkliche, weil es

zugleich ſo wirkſam war, eignete ſich jetʒt auch die Skulptur an. Ihr Verhältnis zur Antike war fortan kein innigeres als z. B. dasjenige, das wir bei Guido und Guercino finden, die Entlehnung einzelner weniger Formen. Bernini perſönlich empfand den Wert der Antike recht gut und erkannte z. B. in dem verſtümmelten Pasquino die goldene Zeit der griechiſchen Kunſt, allein als Künſtler drängte er nach einer ganz andern Seite hin.

Es verſteht ſich nun von ſelbſt, daß er und ſeine Schule die Aufgaben am beſten löſte, bei denen der Naturalismus im (wenn auch nicht unbedingten) Rechte iſt. Hierher gehört das Porträt. Schon in den vorhergehenden Perioden eines echten und halbfalſchen Idealismus war die Büſte durchgängig gut, ja bald die beſte Leiſtung dieſer Kunſt geweſen, und dies Verhältnis dauerte nun in glänzender Weiſe fort. Die Gräber und einzelne Paläſte von Rom, Neapel, Florenz, Venedig enthalten noch immer eine Reihe von guten und einzelnen trefflichen Büſten dieſer Art, die den Porträts von Van Dyck bis Rigaud als würdige Parallele zur Seite ſtehen. Sie geben die Charaktere nicht idealiſiert, aber in freier, großartiger Weiſe wieder, wie es nur eine mit den größten idealen Aufgaben vertraute Skulptur kann. Wir dürfen um dieſes Reichtums willen den Kunſtfreund ſeiner eigenen Entdeckungsgabe überlaſſen. Im Santo zu Padua, in S. Domenico zu Neapel, im Lateran und in der Minerva zu Rom wird er ſein Genüge finden. Treffliche Büſten *Berninis:* die des Biſchofs Santoni in
a S. Praſſede zu Rom, ſeine Erſtlingsarbeit (1612), des Ulpiano Volpi
b im Muſeo Poldi-Pezzoli zu Mailand, des Kard. Bellarmino im
c Geſù zu Rom (1622), der Coſtanza Buonarelli im Muſeo Nazio-
d nale zu Florenz (1625), zwei Büſten des Kard. Scip. Borgheſe in
e Villa Borgheſe zu Rom (1632). In der Halle hinter S. M. di
f Monſerrato zu Rom ſuche man die Grabbüſte von Monſignor Montoya († 1630), eine edle leidende Phyſignomie von trefflichſter Behandlung (frühes Werk Berninis).

Außerdem genügt der Naturalismus noch am eheſten in der Darſtellung des Kindes (zumal des italieniſchen), in deſſen Weſen alle mögliche Schönheit nur unbewußt als Natur vorhanden iſt, und deſſen Affekte ſo einfach ſind, daß man ſie nicht wohl durch Pathos verderben kann (was einzelne Künſtler dennoch verſucht haben). *Algardi* und *Duquesnoy* genoſſen zu ihrer Zeit einen gerechten Ruhm für ihre oft ganz naiven und ſchönen Kinderfiguren.
g Von erſterem der ſog. „Sonno“ (aus Probierſtein) in Villa Borgheſe zu Rom, von wunderbarer Weichheit und Feinheit in der Modellierung des Kindeskörpers; von Duquesnoy zwei Grabmäler mit
h Putten an den zwei hinterſten Pfeilern in S. M. dell' Anima zu
i Rom; in S. M. del Campo Santo bei S. Peter das Grabmal des

Jakob van Haſe mit einem weinenden Kind. Von ihren Nachfolgern läßt ſich nicht mehr ſo viel Gutes ſagen; die Putten wurden in ſo beſinnungsloſer Maſſe dekorativ verbraucht, daß die Kunſt es damit allmählich leicht nahm. Und doch wird man ſelbſt unter den zu Tauſenden improviſierten Stuckfiguren dieſer Art ſehr viele wahre und ſchöne Motive finden, die nur unter der manierierten und ſorgloſen Einzelbildung zugrunde gehen.

Selbſt einzelne Idealköpfe der Schule haben einen Wert, der ſie doch immer mit guten bologneſiſchen Gemälden in eine Reihe ſtellt. Das 17. Jahrh. hatte wohl im ganzen einen andern Begriff von Schönheit als wir und legte namentlich den Akzent des Liebreizes auf eine andre Stelle, wovon mehr bei Anlaß der Malerei; allein deshalb werden wir doch z. B. gewiſſen Köpfen *Algardis* (wie im rechten Querſchiffe von S. Carlo zu Genua) oder der a
Statue der Mathildis von *Bernini* (in St. Peter, r. Seitenſchiff) b
eine dauernde Schönheit nicht ganz abſtreiten dürfen. Hie und da iſt die Einwirkung der (damals noch in Rom befindlichen und vielſtudierten) Niobetöchter nicht zu verkennen. Anderes iſt mehr national-italieniſch. Selbſt ohne höhern geiſtigen Adel nehmen ſich doch manche Madonnenköpfe, frei behandelt und zwanglos geſtellt, wie ſie ſind, recht gut aus. So z. B. mehrere Aſſunten des *Filippo Parodi* († 1702) auf genueſiſchen Hochaltären. Im ganzen iſt freilich die ideale Form etwas geiſtesleer.

Die ſog. Charakterköpfe folgen ganz der Art der damaligen Maler, und zwar nicht der beſſern. *Bernini* ſelber ſteht dem Pietro da Cortona viel näher als etwa dem Guercino; ſeine männlichen Individuen ſind von jenem gemein-heroiſchen Ausdrucke, der in der Malerei erſt ſeit der Epoche der gänzlichen Verflachung (1650) herrſchend wurde. An ſeinem Konſtantin (an der Scala Regia c
im Vatikan) hat man den Durchſchnitt deſſen, was er für einen würdigen Typus des Mannes und des Pferdes hielt; ſein Pluto (Pal. Piombino in Rom) iſt in der Kopfbildung ein Exzeß der d
cortoniſtiſchen Richtung.

Auch ſeine Behandlung der menſchlichen Geſtalt im allgemeinen iſt mit Recht verrufen, ſchon abgeſehen von der Stellung. Jugendlichen und idealen Körpern gab er ein weiches Fett, das allen wahren Bau unſichtbar macht und durch glänzende Politur vollends widerlich wird. Die Art, wie Plutos Finger in das Fleiſch der Proſerpina hineintauchen (Pal. Piombino), iſt auf jede andere e
Wirkung berechnet als auf die künſtleriſche. Seine Jugendarbeit, Apoll und Daphne (Villa Borgheſe, oberer Saal) iſt bei aller f
Charakterloſigkeit doch leidlicher, weil ſie noch nicht üppig iſt. Spätere haben, dem Geſchmacke ihrer Beſteller zuliebe, nach dieſer Richtung hin auf jede Weiſe raffiniert.

Den heroischen und Charakterfiguren gab Bernini eine prahlerische Muskulatur, die sich mit der Michelangelos zu wetteifern anschickt, gleichwohl aber nicht den Ausdruck wahrer elastischer Kraft hervorbringt, sondern aufgedunsenen Bälgen gleichsieht. Dies kommt zum Teil wieder von der unglücklichen Politur her (Pluto, s. S. 603 d). Bei den nicht von ihm selbst ausgeführten Statuen der
a großen Stromgötter (Hauptbrunnen auf Piazza Navona, 1647 bis 1652) hängt der so viel günstigere Eindruck offenbar mit der anspruchslosern Beschaffenheit der Oberflächen des Nackten zusammen. Und wo die Aufgabe ihm wahrhaft gemäß war, wie z. B. der Triton
b der Piazza Barberini (1640), bei dem jene üble Prätension auf Eleganz ohnedies wegfiel, da genügt Bernini völlig. Er hat vielleicht überhaupt nicht besseres geschaffen als diese halbburleske Dekorationsfigur, die mit Schale und Untersatz ein so prächtig belebtes Ganzes bildet. Wie so oft in der neueren italienischen Kunst wirken gerade die Mittel im rein naturalistischen und komischen Gebiet vortrefflich, die im idealen alles verderben.

Andere Bildhauer waren auch in der Muskulatur wahrer und naturalistischer, in der Epidermis mürber, aber deshalb nicht viel erquicklicher. Eine große Schaustellung anatomischen Könnens ist
c z. B. *Pugets* h. Sebastian in der S. M. di Carignano zu Genua; der Heilige muß sich vor Qual krümmen, damit der Künstler das Unerhörte von Formen an ihm entwickeln könne. Freilich weit die meisten Bernineskenwaren zu sehr bloße Dekoratoren, um sich auf eine so ernstliche Virtuosität einzulassen.

Die Gewandung ist vollends eine wahrhaft traurige Seite dieses Stiles. Es bleibt ein Rätsel, daß Bernini zu Rom, in der täglichen Gegenwart der schönsten Gewandstatuen des Altertums sich so verirrte. Allerdings konnten ihm Togafiguren und Musen nicht unbedingt zum Vorbilde dienen, weil er lauter bewegte, affektvolle Motive bearbeitete, die in den ihm bekannten Antiken fast nur durch nackte Figuren repräsentiert waren; allein auch seine Aufgaben zugegeben, hätte er die Gewandung anders stilisieren müssen. Er komponiert diese nämlich ganz nach malerischen Maßen und gibt ihren hohen, plastischen Wert als Verdeutlichung des Körpermotivs völlig preis.

In Porträtstatuen, wo der Affekt wegfiel und die Amtstracht eine bestimmte Charakteristik der Stoffe verlangte, hat dieser Stil Treffliches aufzuweisen. Seit *Berninis* Papststatuen (an den Grab-
d mälern Urbans VIII. und Alexanders VII.) in St. Peter legte sich die Skulptur mit einem wahren Stolze darauf, den schwerbrüchigen Purpur des gestickten Palliums, die feinfaltige Alba, die Glanzstoffe der Ärmel, der Tunika usw. in ihren Kontrasten darzustellen. Von den Statuen Papst Urbans ist die am Grabe (im Chore von

St. Peter) durch besonders niedliche Einzelpartien dieser Art, durchbrochene Manschetten und Säume usw., die im großen Saale des Konservatorenpalastes dagegen durch kecke Effektberechnung auf die Ferne merkwürdig. Auch die Kardinalstracht wurde bisweilen gut und würdig behandelt (Lateran, Capp. Corsini). Fürsten, Krieger und Staatsmänner sind wenigstens im Durchschnitt besser als Engel und Heilige, wo sie nicht durch antike (und dann schlecht ideale) Tracht und heftige Bewegungen in Nachteil geraten, wie z. B. die meisten Reiterstatuen. Von den letztern, soweit sie dem berninischen Stile angehören, reicht keine an Schlüters Großen Kurfürsten auf der langen Brücke in Berlin. *Francesco Mocchi* († 1646), der etwa die Grenzscheide zwischen dem bisherigen und dem berninischen Stile bezeichnet, hat in Roß und Reiter die äußerste Affektation hineinzulegen gewußt. (Bronzedenkmäler des Alessandro und des Ranuccio Farnese auf der Piazza de' Cavalli in Piacenza, voll. 1620 u. 1624.) — An Grabmälern in den Kirchen findet man zahlreiche Halbfiguren, in denen das lange Haar, der Kragen, die Amtstracht bisweilen mit dem ausdrucksvollen Kopfe ein schönes Ganzes ausmachen. Hier ist vor allem *Algardi* zu nennen, der geborne Porträtist, nicht im genialen Stile Berninis, sondern in einem das Modell in seinen kleinsten Details wiedergebenden Naturalismus (drei Frangipanibüsten in S. Marcello, zwei Millinibüsten in S. M. del Popolo, Santarellibüste mit ihrer reizvollen Umrahmung in S. M. Maggiore, Bronzebüste Gregors XV. über der Sakristeitür der Chiesa Nuova, Bronzestatue Innocenz' X. auf dem Kapitol, Büste der Olympia Pamfili im Pal. Doria-Pamfili, Büste des Octavio Corsini in S. Giov. dei Fiorentini).

a b c d e f g h i

Die ideale Tracht aber verschlingt den Körper in ihren weiten fliegenden Massen und flatternden Enden, von denen das Auge recht gut weiß, daß sie faktisch zentnerschwer sind. Die Politur, womit Bernini und viele seiner Nachfolger das ideale Gewand, zumal himmlischer Personen, glaubten auszeichnen zu mussen, verderbt dasselbe vollends. Es gewinnt ein Ansehen, als wäre es — man erlaube die Vergleichung — mit dem Löffel in Mandelgallert gegraben. Tonfiguren sind deshalb oft leidlicher als marmorne; am besten die Tonmodelle.

Bisweilen wurde aber auf ganz besondere Art mit der Gewandung gekünstelt. Eine der unvermeidlichen Sehenswürdigkeiten Neapels sind die drei von allen Neapolitanern (und auch von vielen Fremden) auf das höchste bewunderten Statuen in der Cappella di San Severo (S. M. della Pietà de' Sangri); sämtlich um die Mitte des 18. Jahrh. gearbeitet. Von *Giuſ. Sammartino* (1720—93) ist

k

der ganz verhüllte tote Chriſtus, eine Geſtalt, die zwar kein höheres Intereſſe hat, als das Durchſcheinen möglichſt vieler Körperformen durch ein feines Linnen, doch wird der Beſchauer weiter nicht geſtört. Von *Corradini* († 1752) iſt die ganz verhüllte ſog. Pudicitia, mit der es ſchon viel mißlicher ausſieht; ein Weib von ziemlich gemeinen Formen, die ſich vermöge der künſtlichen Durchſichtigkeit der Hülle weit widriger aufdrängen, als wenn die Perſon wirklich nackt gebildet wäre. Von den Genueſen *Queiroſo* aber iſt die Gruppe „il Diſinganno, die Befreiung von Irrtum“ (nicht Enttäuſchung), ein Mann (Porträt des Raimondo di Sangro) macht ſich aus einem großmächtigen Stricknetze frei mit Hilfe eines höchſt abgeſchmackt herbeiſchwebenden Genius. Welche Marter an dieſen Arbeiten auch die meißelgewandteſte Virtuoſenhand ausſtehen mußte, weiß nur ein Bildhauer ganz zu würdigen. Und bei all der Illuſion iſt der geiſtige Gehalt null, die Formengebung gering und ſelbſt elend. Die Kapelle iſt noch mit andern Arbeiten dieſer Zeit angefüllt. Wer von da unmittelbar zur Incoronata geht, kann mit doppeltem Erſtaunen ſich überzeugen, mit wie wenigem das Höchſte ſich zur Erſcheinung bringen läßt.

Übrigens ſind dieſes ſeltene Ausnahmen. Der Barockſtil liebt viel zu ſehr das maſſenhafte und in ſeinem Sinne glänzende Improviſieren, um ſich häufig eine ſolche Mühe zu machen.

Welches war nun der Affekt, dem zuliebe Bernini die ewigen Geſetze der Drapierung ſo bereitwillig preisgab? Bei Anlaß der Malerei wird davon umſtändlicher gehandelt werden; denn bei dieſer ging ja die Skulptur jetzt in die Schule. Genug, daß nunmehr ein falſches dramatiſches Leben in die Skulptur fährt, daß ſie mit der Darſtellung des bloßen Seins nicht mehr zufrieden iſt und um jeden Preis ein Tun darſtellen will; nur ſo glaubt ſie etwas zu bedeuten. Die heftige Bewegung wird, je weniger tiefere, innere Notwendigkeit ſie hat, deſto abſichtlicher in dem Gewande expliziert. Ging man aber ſo weit, ſo war auch die plaſtiſche Kompoſition überhaupt nicht mehr zu retten. Die ſo ſchwer errungene Einſicht in die formalen Bedingungen, unter welchen allein die Statue ſchön ſein kann, das Bewußtſein des architektoniſchen Geſetzes, welches dieſe ſtoffgebundene Gattung allein beſchützt und beſeelt, — dies ging für anderthalb Jahrhunderte verloren.

Schon für alle Einzelſtatuen (geſchweige denn für Gruppen) wird nun irgend ein Moment angenommen, der ihre Bewegung begründen ſoll. Bisweilen gab es freie Themata, die aus keinem andern Grunde gewählt wurden. So *Berninis* ſchleudernder David a (Villa Borgheſe), der die größte äußere Spannung einer ge-

meinen jugendlichen Natur ausdrückt. Aber welcher Moment ſollte in die zahlloſen Kirchenſtatuen, in all die Engel und Heiligen gelegt werden, die auf Baluſtraden, in Faſſadenniſchen, in Nebenniſchen der Altäre u. a. a. O. zu ſtehen kamen? Die Aufgabe war keine geringe! Bernini hatte z. B. mittelbar oder unmittelbar für die 162 Heiligen zu ſorgen, die auf den Kolonnaden vor St. a Peter ſtehen, und ähnliche, wenn auch minder ausgedehnte Reihenfolgen kamen bei der Auszierung von Gebäuden nicht ſelten in Arbeit.

Die Skulptur ging nun auch hier der Malerei getreulich nach und nahm ihr den ekſtatiſch geſteigerten, durch Gebärden verſinnlichten Gefühlsausdruck ab. Dieſer iſt an ſich gar wohl darſtellbar und könnte mit großer Schönheit und Reinheit gegeben werden. Allein wenn er zur Regel wird und bald den einzigen Inhalt und Gehalt auszumachen droht, ſo iſt er der Skulptur gefährlicher als der Malerei, die durch Farbe und Umgebung viel mehr Abwechſelung und neue Motivierung hineinbringen und das Auge beſtändig von neuem täuſchen kann.

Mit einer Art von reſoluter Verzweiflung geht die Skulptur an ihr Tagewerk. Sie ſucht mit aller Anſtrengung nach Nebengedanken; ſie gibt dem Heiligen einen Putto bei, mit dem er Konverſation machen kann; ſie läßt den Apoſtel heftig in ſeinem vorgeſtützten Buche blättern (lehrreiche Apoſtelreihe von *Monnot, Legros* u. a. in den Pfeilerniſchen des Laterans); *Mocchis* h. Ve- b ronica (in St. Peter) läuft eilig mit ihrem Schweißtuche; *Berninis* c Engel auf der Engelsbrücke (1667) kokettieren ganz zärtlich mit d den Marterinſtrumenten (der mit der Kreuzinſchrift von Bernini eigenhändig ausgeführt) u. dgl. m. — Im allgemeinen aber ſind und bleiben es einige wenige Motive, die ſich beſonders häufig, nur verſteckt, wiederholen. Da macht ſich z. B. ein inſpiriertes Auffahren, wie aus einem Traume, bemerklich (*Berninis* Statuen in S. M. del Popolo, Capp. Chigi (1556—57); in der Cappella del Voto des e Domes von Siena uſw.), oder ein eifriges Beteuern und Schwören f (*Berninis* Longin in St. Peter (1638), auch mehrere der Ordensſtifter g in den Niſchen der Hauptpfeiler daſelbſt; unter dieſen iſt der h. Ignatius Loyola, von *Giuſeppe Rusconi,* einem der ſpäteſten dieſer Richtung [† 1828], durch tiefern Ausdruck und gediegenere Ausführung ausgezeichnet; ganz unverzeihlich ſchlecht der Beato Aleſſandro Sauli von *Puget* in S. M. di Carignano zu Genua h u. a. m.). Es iſt noch ein Glück für den Künſtler, wenn er ſeinen Heiligen als begeiſterten Prediger darſtellen kann (St. Peter). i Sonſt findet ſich namentlich ein ſchwärmeriſches Hinſinken und Hinknieen, teils mit geſenktem Haupte (*Legros'* S. Aloys Gonzaga im rechten Querſchiffe von S. Ignazio zu Rom), teils mit einem k

ſolchen Blicke nach oben, daß man wenig mehr als Kinnbacken
und Naſenſpitze bemerkt. (Eine Hauptſtatue dieſer Gattung, der
a ſilberne St. Ignatius von *Legros*, im linken Querſchiffe des Geſù,
iſt nur noch durch eine kupferverſilberte Nachbildung vertreten.)
b Der St. Andreas des *Duquesnoy* in St. Peter, der es beim
bloßen ſehnſüchtigen Blick und Handgeſtus bewenden läßt, iſt ohne-
dies auch durch Mäßigung der Form ein beſſeres Werk.

Höchſt widrig iſt dann die Vermiſchung dieſes ekſtatiſchen Aus-
druckes mit einem je nach Umſtänden gräßlichen körperlichen
Leiden. Die große Lieblingsaufgabe, S. Sebaſtian, der nackt und
c dennoch ein Heiliger iſt, wurde jetzt von *Puget* (S. M. di Cari-
gnano zu Genua, ſ. S. 604c) in einer Weiſe gelöſt, die des rückſichts-
loſen Naturalismus jener Zeit ganz würdig war. Hatten bisher
Maler und Bildhauer das körperliche Leiden des Heiligen ent-
weder weggelaſſen (indem ſie den bloß gebundenen, noch nicht
durchſchoſſenen abbildeten) oder doch würdig dargeſtellt, ſo windet
ſich hier St. Sebaſtian wie ein Wurm vor Schmerzen. Das ſtärkſte
aber bietet (ebenda) ein anderer Franzoſe, *Claude David*, in ſei-
nem h. Bartholomäus; man ſieht den nackten, bejahrten Athleten
an einen Baumſtamm gebunden, halb knieend, halb aufſpringend
mit ſchon halbgeſchundener Bruſt; ein heranſchwebender Engel
zieht das hängende Stück Haut an ſich und macht den Beſchauer
in naſeweiſer Art auf das Leiden des Heiligen aufmerkſam.

Alſo lauter ſehnſüchtige Devotion und Paſſivität, mit Güte oder
Gewalt in das Momentane und Dramatiſche überſetzt, — dies iſt
der Inhalt der kirchlichen Einzelſtatuen. Ein weiteres pikant ge-
meintes Intereſſe verlieh ihnen z. B. *Bernini* gern durch allzu
große Bildung im Verhältnis zur Kleinheit der Niſche (die er-
d wähnten Statuen im Dome von Siena); die Ausgleichung liegt
in gebückter, ſonderbar ſprungbereiter Stellung u. dgl. Zu dieſem
gezwungen Momentanen, vermeintlich Dramatiſchen gehört ganz
konſequent auch die Bildung der Attribute in demſelben Ver-
hältnis zur wirklichen Größe wie die Figuren. Das frühere Mittel-
alter hatte dem h. Laurentius nur ein kleines Röſtlein, der h.
Katharina ein Rädlein in die Hand gegeben; jetzt weiß man von
einer ſolchen andeutenden, ſymboliſchen Darſtellungsweiſe nichts
mehr; da es ſich um eine Situation handelt, an deren Gegen-
wärtigkeit der Beſchauer glauben ſoll, muß Laurentius einen
mannslangen Roſt, Katharina ein Wagenrad mitbekommen; ſo
viel gehört notwendig mit zur Illuſion.

Indes gibt es ein paar Heiligenfiguren, in denen ſtatt der ſo
oft unechten Ekſtaſe eine ruhige, ſogar innig andächtige Stimmung
ausgedrückt iſt. So in der vielleicht beſten Statue des 17. Jahrh.,
e der h. Suſanna des *Duquesnoy* in S. M. di Loreto zu Rom;

sie deutet mit der Linken auf die Palme, die sie in der Rechten hält, und blickt sanft nieder. Ohne den bessern Antiken irgendwie ebenbürtig zu sein, hätte dieses Werk doch genügen sollen, um alle Zeitgenossen auf ihren Irrwegen zu beschämen. Oder *Houdons* h. Bruno (um 1760, S. M. degli Angeli in Rom, Eingang ins a Hauptschiff); hier ist im Gegensatze zu dem sonst üblichen unwahren Auffahren jene demütige, innige Kartäuserdevotion ganz einfach dargestellt, die schon durch die Maler Stanzioni, Sacchi und Le Sueur einen unvergänglich schönen Ausdruck gefunden hatte. Berninis h. Bibiana in S. Bibiana zu Rom soll wenigstens einen b Anflug von ähnlichem einfachen Ernste haben.

Sodann gibt es eine Anzahl Martyrien ohne Pathos, in denen nicht mehr das Leiden, sondern der ruhige Augenblick des Todes dargestellt ist. Was man auch von solchen Gegenständen — namentlich wenn sie plastisch, ohne irgend ein sachliches Gegengewicht, vorgetragen werden — denken möge, immerhin sind die hierher gehörenden liegenden Statuen *Berninis* zu seinen besten Werken zu zählen. So die selige Ludovica Albertoni in S. Francesco c a Ripa zu Rom (4. Kap. links) und der nach seinem Modell von *Giorgetti* ausgeführte h. Sebastian in S. Sebastiano (links). d Endlich in S. Cecilia in Trastevere zu Rom (unter dem Hoch- e altare) die schöne, in der Art ihres Liegens rührende h. Cäcilia des *Stefano Maderna* (1576—1636). Die Tradition ist, daß der Leichnam der Heiligen wirklich in dieser Stellung aufgefunden wurde. (Andere Werke dieses sympathischen Meisters sind u. a.: der h. Ephrem r. am Eingange der Kap. Pauls V. in S. M. Maggiore, f zwei Reliefs ebenda, die Petrusstatue über dem Hauptportale g des Pal. Quirinale, der h. Karl Borromäus in S. Lorenzo h in Damaso [1. Pfeiler r.], Friede und Gerechtigkeit am Hoch- i altare von S. M. della Pace, zwei Engel in S. M. di Loreto.) k

Es wird dem Reisenden auffallen, daß kaum irgendwo in Italien der Barockstil der kirchlichen Plastik eine so vorzügliche architektonisch-dekorative Arbeit geliefert hat, als *Lorenzo Matielli* in seinen neunundsiebzig Kolossalstatuen an der katholischen Hofkirche zu Dresden (seit 1743). Obwohl sie nach Zeichnungen des Malers *Stefano Torelli* ausgeführt sind, ist gerade das oben geschilderte bernineske Prinzip der Gewandung in ihnen glücklich vermieden.

Von der Bildung einzelner Gestalten gehen wir über zu den Gruppen, deren mehrere bereits beiläufig genannt worden sind. Eine Kunstepoche, die so großen Wert auf das Momentane und Dramatische legte und in allen Künsten so sehr auf Pomp und Pracht ausging, mußte eine entschiedene Vorliebe für große Marmorgruppen haben. Da ihr aber die höheren Liniengesetze gleich-

gültig waren neben dem Ausdrucke der Wirklichkeit und des Momentes, so mußten in der Regel verfehlte Werke zum Vorschein kommen.

In den Profangruppen wird das Kapitel der mythischen Entführungsszenen umständlich behandelt; Bernini gab schon in seiner frühen Gruppe „Apoll und Daphne" (S. 603 f) jenes Übermaß des Momentanen, womit jene Zeit glücklich zu machen war; außerdem gehört sein Pluto (S. 603 e) hierher. Mit der Zeit gerieten solche Aufgaben in die Hände von Gartensteinmetzen und fielen dann bisweilen so lächerlich aus, daß man das Anstößige völlig vergißt. Irgend etwas von dem plastischen Ernste des Sabinerinnenraubes von Giov. da Bologna wird man im 17. und 18. Jahrh. vergebens suchen.

Von den Brunnengruppen ist zum Teil schon die Rede gewesen a (S. 604 a u. b). In der auf Piazza Navona (1651) strebt *Bernini* nach dem Ausdrucke elementarer Naturgewalten in Michelangelos Sinne; allein statt eines bloßen gewaltigen Seins kann er auch hier sein Pathos nicht unterdrücken, ein Nachteil, den die einfach tüchtige Detailarbeit nicht wieder gut machen kann. Hier lernt man Giov. da Bolognas Brunnen im Garten Boboli (S. 593 b u. 595 h) schätzen, der einen streng architektonischen Sinn in plastischen Gestalten ausdrückt und keines irrationellen Elementes bedarf, wie in Berninis Werk der mit unsäglicher Schlauheit arrangierte Naturfels ist.

Ebenso muß man die Prachtgräber dieser Zeit mit ihrer Art von Gruppenbildung kennen, um Michelangelos Gräber in der Sakristei von S. Lorenzo ganz zu würdigen. *Bernini* selber begann die neue b Reihe mit dem Grabmale Urbans VIII. im Chore von St. Peter (1647 vollendet), und endete mit dem Alexanders VII. (über einer Tür seitwärts vom linken Querschiffe, 1672—78); der Typus des erstgenannten herrscht dann weiter in den Grabmälern Leos XI. (von *Algardi*), Innocenz' XI. (von *Monnot*), Gregors XIII. (erst lange nach dessen Tode errichtet, 1723, von *Camillo Rusconi*, das beste der Reihe) und Benedikts XIV. (von *Pietro Bracci*), wozu noch das Bene- c dikts XIII. in der Minerva (ebenfalls von *Bracci*) und das Cle- d mens' XII. im Lateran (Capp. Corsini) zu rechnen sind.

Durchgängig das Beste oder Leidlichste sind natürlich die über den Särgen thronenden, stehenden oder knieenden Porträtstatuen der Päpste, zumal bei Bernini selbst. Im übrigen aber wird die Nische, in der der Sarkophag steht, nur als eine Art Schaubühne behandelt, auf der etwas vorgehen muß. Noch Gugl. della Porta hatte seine „Klugheit" und „Gerechtigkeit" ruhig auf dem Sarkophage Pauls III. lagern lassen, allerdings nicht mehr so unbekümmert um den Beschauer, wie Michelangelo seine Tag- und Nachtzeiten auf

den Medici-Sarkophagen. (Die Grabtypen der Zwiſchenzeit ſ. u. Dekoration.) Seit *Bernini* aber müſſen die zwei allegoriſchen Frauen eine dramatiſche Szene aufführen; ihre Stelle iſt deshalb nicht mehr auf dem Sarkophage, ſondern zu beiden Seiten, wo ſie ſtehend oder ſitzend (und dann auffahrend) ihrem Affekt freien Lauf laſſen können. Der Inhalt dieſes Affektes ſoll meiſt Trauer und Jammer, Bewunderung, ekſtatiſche Verehrung für den Verſtorbenen ſein, was denn jeder Bildhauer auf ſeine Weiſe zu variieren ſucht. — Die kirchliche Dezenz verlangte jetzt eine vollſtändige Bekleidung, ſo daß an dieſen Gräbern in St. Peter die ausgeſuchteſten damaligen Draperiemotive zu finden ſind. Die Bravour im Nackten entſchädigte ſich durch beigegebene Putten. Daneben bringt ſchon *Bernini* — wenn ich nicht irre zum erſtenmal ſeit dem Mittelalter — die ſcheußliche Allegorie des Todes in Geſtalt eines Skelettes vor; am Grabmale Urbans VIII. ſchreibt es auf einem marmornen Zettel die Grabſchrift zu Ende; am Monumente Alexanders VII. hebt es die koloſſale Draperie von gelb und braun geflecktem Marmor empor, unter der ſich die Tür befindet. Leider fand gerade dieſe „Idee“ ſehr eifrige Nachbeter.

Bei Anlaß dieſes Extremes iſt von den Allegorien einiges zu ſagen, weil ſie gerade für die Sepulkralſkulptur als weſentlichſte Gedankenquelle betrachtet wurden: auch an Altären ſpielen ſie oft die erſte Rolle. Die Prachtgräber und Altäre Italiens ſind ebenſo voll von verzweifelten Verſuchen, dieſes Element intereſſant zu machen, wie eine gewiſſe Gattung der damaligen Poeſie. Über die Stelle der Allegorie in der Kunſt überhaupt haben wir hier nicht zu entſcheiden. Ihre Unentbehrlichkeit in allen nicht-polytheiſtiſchen Zeitaltern und die Möglichkeit ſchöner und erhabener Behandlung zugegeben, fragt es ſich nur, weshalb ſie uns bei den Berninesken ſo ganz beſonders ungenießbar erſcheint.

Dieſe Gedankenweſen, geboren von der Abſtraktion, haben eben ein zartes Leben. Selber Prädikate, ſind ſie weſentlich prädikatlos und vollends tatlos. Der Künſtler darf ſie zwar als Individuen darſtellen, die das empfinden, was ſie vorſtellen, allein er muß dieſe Empfindung nur wie einen Klang durch die ruhige Geſtalt hindurchtönen laſſen. Statt deſſen zieht die Barockſkulptur ſie unbedenklich in das momentane Tun und in einen Affekt hinein, der ſich durch die heftigſten Bewegungen und Gebärden zu äußern pflegt. Nun iſt es ſchon an und für ſich nichts Schönes um Idealfiguren dieſes Stiles; wenn ſie aber auffahren, ſpringen, einander an den Kleidern zerren, aufeinander losſchlagen, ſo wirkt dies unfehlbar lächerlich. Alles Handeln und zumal alles gemeinſchaftliche Handeln iſt den allegoriſchen Geſtalten unterſagt; die Kunſt

muß ſich zufrieden geben, wenn ſie ihnen nur ein wahres Sein verleihen kann.

Gleichzeitig mit Bernini dichtete Calderon ſeine Autos sagramentales, wo faſt lauter allegoriſche Perſonen handeln, und die doch den Leſer (um nicht zu viel zu ſagen) ergreifen. Aber der Leſer ſteht dabei unter der Rückwirkung desjenigen ſtarken ſpaniſchen Glaubens und derjenigen alten Gewöhnung an die Allegorie, die ſchon dem großen Dichter entgegenkam und ihm die zweifelloſe Sicherheit gab, deren er in dieſer Gattung bedurfte, und die uns für den Augenblick völlig mitreißt, während wir bei den Berninesken das äſthetiſche Belieben, die Wählerei recht wohl ahnen. Sodann ſind es Dramen, d. h. Reihen fortſchreitender Handlungen, nicht einzelne in den Marmor gebannte Momente. Endlich ſteht es der Phantaſie des Leſers frei, die allegoriſchen Perſonen des Dichters mit der edelſten Form zu bekleiden, während die Skulptur dem Beſchauer aufdringt, was ſie vorrätig hat. — Ebenſo empfindet man bei Rubens meiſt eine ähnliche, zum Glauben zwingende Gewalt der Allegorie wie bei Calderon.

Welcher Art die Handlungen der allegoriſchen Gruppen bisweilen ſind, iſt am glorreichſten zu belegen mit den Gruppen von *Legros* und *Teudon* links und rechts von dem Ignatiusaltare im
a Geſù zu Rom: die Religion ſtürzt die Ketzerei, und der Glaube ſtürzt die Abgötterei; die beſiegte Partei iſt jedesmal durch zwei Perſonen repräſentiert. Was an dieſer Stelle erlaubt war, galt dann weit und breit als klaſſiſch und fand Nachahmer in Menge. Einem beſonders komiſchen Übelſtande unterliegen dabei die weiblichen Allegorien des Böſen. Aus Neigung zum Begreiflichen bildete man ſie als häßliche Weiber, und zwar, wie ſich bei den Berninesken von ſelbſt verſteht, in Affekt und Bewegung, im Niederſtürzen, Fliehen uſw. Auf dem figurenreichen
b Hochaltare der Salute in Venedig (von *Juſtus le Court*) ſieht man neben der Madonna u. a. eine fliehende „Zwietracht“, von einem Engel mit einer Fackel verfolgt, das häßlichſte alte Weib in bauſchig flatterndem Gewande. Nicht umſonſt hatte ſchon der alte Giotto (Padua, Fresken der Arena) die Reihe der Laſter, wo es anging, durch männliche Figuren (den Ungerechten, den Toren) unterbrochen. Und dann kann überhaupt nur ein reiner Stil wahrhaft großartige Allegorien des Böſen ſchaffen.

Allein auch die ruhigern, einzeln ſtehenden Allegorien unterliegen zunächſt der manierierten Bildung alles Idealen. Unter zahlloſen Beiſpielen heben wir die Statuen im Chore von S. M.
c Maddalena de’ Pazzi in Florenz hervor, weil ſie mit beſonderm Luxus gearbeitet ſind: *Montanis* Religion und Unſchuld, und *Spinazzis* Reue und Glaube; der letztere eine von den be-

liebten verſchleierten Figuren in der Art der S. 606 oben genannten. Während ſich aber hier wenigſtens die Bedeutung der einzelnen Figuren, wenn auch mit Mühe, erraten läßt, tritt in vielen andern Fällen ein abſurder vermeintlicher Tiefſinn dazwiſchen, der mit weit hergeholten pedantiſchen Anſpielungen im Geſchmacke der damaligen Erudition die Allegorien vollends unkenntlich macht und ſich damit zu brüſten ſcheint, daß eben nicht der erſte beſte erkenne, wovon die Rede ſei. Man ſuche z. B. aus den acht lächerlich manierierten Statuen klug zu werden, mit denen *Michele Ongaro* die koſtbare Kapelle Vendramin in S. Pietro di Caſtello zu Venedig verziert hat! (Ende des 1. Querſchiffes.) Mit allen Attributen wird man die Bezüge des 17. Jahrh. erſt recht nicht erraten. — Ein anderer Mißbrauch, der alle Teilnahme für dieſe allegoriſchen Gebilde von vornherein ſtört, iſt deren oben gerügte Verſchwendung für dekorative Zwecke, zumal in einer ganz ungehörigen Stärke des Reliefs, die beinahe der Freiſkulptur gleichkommt. Denſelben Schwindel, den man im Namen der Bogenfüllungstugenden empfindet, fühlt man dann auch für die eigentlichen Statuen, die auf den Geſimſen von Altartabernakeln ſtehen, oder vollends für jene Fides, Caritas uſw., die nebſt Putten und Engeln auf den gebrochenen Giebelſchnecken der Altäre in Pozzos Geſchmack (ſ. S. 362m u. 364ff.) höchſt gefährlich balancierend ſitzen. (Ein Beiſpiel von vielen in S. Petronio zu Bologna, 2. Kap. links.) Was uns beſorgt macht, iſt der Naturalismus ihrer Darſtellung und die ſeiltänzeriſche Prätention auf ein wirkliches Sitzen, Stehen, Lehnen an einer halsbrechenden Stelle. Für eine Statue des 14. Jahrh., mit ihrem einfachen idealen Stile, iſt dem Auge niemals bange, ſo hoch und dünn auch das Spitztürmchen ſein mag, auf dem ſie ſteht.

a

b

Doch wir müſſen noch einmal zu den Grabmälern zurückkehren. Die Nachtreter haben Bernini weit überboten, ſowohl in der plaſtiſchen als in der poetiſchen Rückſichtsloſigkeit. Als ſie einmal, wie bei Beſprechung der Altargruppen weiter zu erörtern iſt, die Gattungen der Freiſkulptur und des Hochreliefs zu einer Zwitterſtufe, der Wandſkulptur (sit venia verbo) vermengt hatten, war ſchlechterdings alles möglich. Bei der totalen Verwilderung des Stiles rivaliſierte man jetzt faſt nur noch in „Ideen“, d. h. in Einfällen und, wer ſeine Geſchicklichkeit zeigen wollte, in naturaliſtiſchem Detail. Hier halten weinende Putten ein Bildnismedaillon; dort beugt ſich ein Prälat über ſein Betpult hervor; ein verhülltes Gerippe öffnet den Sarg; abwärts purzelnde Laſter werden von einer Inſchrifttafel erdrückt, über der oben ein fader Poſaunenengel mit einem Medaillon ſchwebt; für alle Arten von Raumabſtufung müſſen marmorne Wolken herhalten, die aus der Wand hervor-

quellen, oder es flattern große marmorne Draperien rings herum, für deren Brüche und Bauschen die Motivierung erst zu erraten ist. Statt aller Denkmäler dieser Art nennen wir nur das der a Maria Sobieska im linken Seitenschiffe von St. Peter, als eines der prächtigsten und sorgfältigsten (von *Pietro Bracci*). — In Florenz ist die unter *Fogginis* Leitung dekorierte (1692 vollendete) b Capp. Feroni in der Annunziata (die zweite links) ein wahres Prachtstück berninesker Allegorie und Formenbildung. Als Grabkapelle des (in Amsterdam als Kaufmann reich gewordenen, später in Florenz als Senator festgehaltenen) Francesco Feroni hätte sie nur eines Sarkophages bedurft; der Symmetrie zuliebe wurden es zweie; auf dem einen sitzen die Treue (mit dem großen bronzenen Bildnismedaillon) und die Schiffahrt, auf dem andern die Abundantia maritima und der „Gedanke", ein nackter Alter mit Büchern; über den Särgen stehen dort St. Franziskus, hier St. Dominikus; unter dem Kuppelrande schweben Engel, in der Kuppel Putten. Und über dies alles ist doch ein Stil ausgegossen, und der Beschauer läßt sich wenigstens einen Augenblick täuschen, als gehöre es zusammen. (Das Altarbild von *Carlo Lotti.*)

In Venedig behielten die Dogengräber von der vorhergehenden Epoche her die Form großer Wandarchitekturen von zwei Ordnungen bei, nur daß sie in noch viel kolossalerem Maßstabe ausgeführt wurden. Das Figürliche konzentriert sich hier nicht zu einer allegorischen Sarkophaggruppe, sondern verteilt sich in einzeln aufgestellte Statuen vor und zwischen den Säulen, in Reliefs an den Postamenten usw. Ganze Kirchenwände (am liebsten die Frontwand) werden von diesen zum Teil ganz abscheulichen Dekorationen in Beschlag genommen. Unverzeihlich bleibt es zumal, daß die Besteller, was sie an der Architektur ausgaben, an den armen Schluckern sparten, die die Skulpturen in Verding nahmen, so daß die elendesten Arbeiten des berninischen Stiles sich gerade in den venezianischen Kirchen finden müssen. Eine Ausnahme macht etwa c das Mausoleum Valier im rechten Seitenschiffe von S. Giovanni e Paolo, wofür man wenigstens einen der bessern Berninesken, *Baratta,* nebst andern geringern in Anspruch nahm. (Oben u. a. eine Dogaressa in vollem Kostüm um 1700.) — Wie weit das Verlangen geht, überall recht begreiflich und wirklich zu sein, zeigt d auf erheiternde Weise das im linken Seitenschiffe der Frari befindliche Grabmal eines Dogen Pesaro († 1669). Vier Mohren tragen als Atlanten das Hauptgesimse; ihre Stellung schien nicht genügend, um sie als Besiegte und Galeotten darzustellen; der Künstler, ein gewisser *Melchior Barthel* (auch Sachsen), gab ihnen zerrissene Hosen von weißem Marmor, durch dessen Lücken die schwarzmarmornen Kniee hervorgucken; er hatte aber auch genug

Mitleid für ſie und Nachſicht für den Beſchauer, um zwiſchen ihren Nacken und den Sims dicke Kiſſen zu ſchieben; das Tragen täte ihnen ſonſt zu wehe.

Von den Altargruppen ſind zuerſt die freiſtehenden zu betrachten. Die beſte, die mir vorgekommen iſt, befindet ſich in der Krypta unter der Kapelle der Corſini im Lateran zu Rom; a es iſt eine Pietà von *Bernini* (nach andern von *Montauti*). Die delikate Behandlung des Marmors macht ſich in einigen Künſteleien abſichtlich bemerkbar, ſonſt iſt an der Gruppe nur die durchaus maleriſche (und in dieſem Sinne gute) Kompoſition zu tadeln; im übrigen iſt es ein ziemlich reines Werk von ſchönem, innerlichem Ausdruck ohne alles falſche Pathos; im Gedankenwerte den beſten Darſtellungen dieſes Gegenſtandes aus der Schule der Caracci wohl gleichzuſtellen. Wie Bernini am gehörigen Orte ſeinen Stil zu bändigen und zu veredeln wußte, zeigt auch der Chriſtusleichnam in der Krypta des Domes von Capua. b

Allein dies waren Werke für geſchloſſene Räume mit beſonderer Beſtimmung. Was ſollte auf die Hochaltäre der Kirchen zu ſtehen kommen? Nicht jeder war ſo naiv wie *Algardi*, der für den Hauptaltar von S. Paolo zu Bologna eine Enthauptung Johannis in zwei c koloſſalen Figuren arbeitete (1641); ſtatt des Martyriums ſucht man vielmehr durchgängig eine Glorie an dieſe feierlichſte Stelle der Kirche zu bringen. Die höchſte Glorie, die die Kunſt ihren Geſtalten hätte verleihen können, eine großartige, echt ideale Bildung mit reinem und erhabenem Ausdruck, — dieſe zu ſchaffen, war das Jahrhundert nicht mehr angetan; der Inhalt des Altarwerkes mußte ein anderer ſein. Vor allem mußte der pathetiſche und ekſtatiſche Ausdruck, den man an allen Teilen der Kirche, in allen Niſchenfiguren und Nebenſtatuen der Seitenaltäre auf hundert Weiſen variiert hatte, in der Altarſkulptur konſequenterweiſe ſeinen Höhepunkt erreichen, indem man die Ekſtaſe zu einer Verklärung zu ſteigern ſuchte. Hier beginnt die Notwendigkeit der Zutaten; die betreffende Hauptfigur, die man am liebſten ganz frei ſchweben ließe, ſchmachtet ſehnſüchtig auf Wolken empor, die dann weiter zur Anbringung von Engeln und Putten benutzt werden. Als aber einmal die Marmorwolke als Ausdruck eines überirdiſchen Raumes und Daſeins anerkannt war, wurde alles möglich. Es iſt ergötzlich, den Wolkenſtudien der damaligen Skulptoren nachzuforſchen; in ihrem redlichen Naturalismus ſcheinen ſie — allerdings irrigerweiſe — nach dem Qualme von brennendem feuchten Maisſtroh u. dgl. modelliert zu haben. Die Altäre italieniſcher Kirchen ſind nun ſehr reich an koſtbaren Schwebegruppen dieſer Art. Es iſt hauptſächlich die von Engeln gen Himmel ge-

tragene Assunta, wie sie etwa Guido Reni aufgefaßt hatte, mit gekreuzten oder ausgestreckten Armen und im letztern Falle sogar oft eher deklamatorisch als ekstatisch; oder auch der Kirchenheilige in einer Engelglorie. In Genua z. B. kam es so weit, daß fast kein Hauptaltar mehr ohne eine solche Gruppe blieb. Man sieht dergleichen von *Puget* auf dem Hauptaltare der Kirche des a Albergo de' Poveri, von *Domenico* und *Filippo Parodi* und b andern auf den Altären von S. M. di Castello, S. Pancrazio, c S. Carlo usw. Das Auge hält sie von weitem für Phantasieornamente und kann sie erst in der Nähe entziffern. Die halbe Illusion, die sie erreichen, steht im widerlichsten Mißverhältnisse zu der ganzen Illusion, nach der die Deckenfresken streben; oft bilden sie eine dunkle Silhouette gegen einen lichten Chor; außerdem steht ihre Proportion in gar keiner Beziehung zu den Proportionen aller andern Bildwerke der Kirche; sie hätten eigentlich höchst kolossal gebildet werden müssen. Seien wir gleichwohl dankbar, daß dies nicht geschehen ist. — Eine unterste Stufe der Ausartung bezeichnet nach dieser Seite *Ticciatis* Altargruppe im d Baptisterium von Florenz (1732). Von den für schwebend geltenden Engeln trägt der eine die Wolke, auf der Johannes d. T. kniet; der andere stützt sie mit dem Rücken; ein Stück Wolke quillt bis über den Sockel herunter. Auf gemeinere Weise ließ sich das Übersinnliche nicht versinnlichen, selbst abgesehen von der süßlich unwahren Formenbildung. Auf dem Hochaltare der e Jesuitenkirche zu Venedig sieht man Christus und Gott-Vater sehr künstlich balancierend auf der von Engeln mit sehr wirklicher Anstrengung getragenen Weltkugel sitzen; es wäre nun gar zu einfach gewesen, die Engel auf dem Boden stehen zu lassen, — sie schweben auf Marmorwolken.

Bei solchen Exzessen mußten die Klügern auf den Gedanken kommen, daß es besser wäre, die freistehende Gruppe ganz aufzugeben, als ihre Gesetze noch länger mit Füßen zu treten. Und nun wird endlich das rein malerische Prinzip zugestanden in vielen Altargruppen, die nicht mehr frei hinter oder über dem Altare stehen, sondern in einer Nische dergestalt angebracht sind, daß sie ohne dieselbe nicht denkbar wären. Sie sind nämlich ganz als Gemälde komponiert, selbst ohne Zusammenhang der Figuren, mit Preisgebung aller plastischen Gesetze. Von den Wänden der Nische aus schweben z. B. Wolken in verschiedenen Distanzen her, auf denen zerstreut Madonna, Engel, St. Augustin und St. Monica in Ekstase sitzen, kauern, knieen usw. (Altar des rechten Querschiffes f in S. M. della Consolazione in Genua, von *Schiaffino* um 1718). Aus den hundert andern Gruppen dieser Wandskulptur

heben wir nur noch zwei in Rom befindliche beſonders hervor: die Wohltätigkeit des h. Auguſtin (Altar des linken Querſchiffes in S. Agoſtino) von dem Malteſer *Melchiorre Caſa* — wegen [a] der fleißigen Arbeit und eines Reſtes von Naivetät — und die berühmte Verzückung der h. Tereſa (im linken Querſchiffe von S. M. della Vittoria, 1646), von *Bernini*. In hyſteriſcher Ohnmacht, [b] mit gebrochenem Blicke, auf einer Wolkenmaſſe liegend, ſtreckt die Heilige ihre Glieder von ſich, während ein lüſterner Engel mit dem Pfeile (d. h. dem Sinnbilde der göttlichen Liebe) auf ſie zielt. Hier vergißt man freilich alle bloßen Stilfragen über der empörenden Degradation des Übernatürlichen.

Da überall die Abſicht auf Illuſion mitſpielt, ſo ſcheut ſich auch die Skulptur ſo wenig als die dekorierende Malerei (ſ. S. 364), ihre Geſtalten bei Gelegenheit weit aus den Rahmen heraustreten zu laſſen, überhaupt keine architektoniſche Einfaſſung mehr anzuerkennen. Es genügt, auf *Berninis* Cattedra (hinten im Chore von St. Peter, 1656) zu verweiſen, die unten als Freigruppe der vier [c] Kirchenlehrer anfängt, um oben als Wanddekoration um ein Ovalfenſter (Engelſcharen zwiſchen Wolken und Strahlen verteilt) zu ſchließen. Es iſt das rohſte Werk des Meiſters, eine bloße Dekoration und Improviſation; er hätte wenigſtens nicht zum Vergleich mit der danebenſtehenden ſolidern Arbeit ſeiner eigenen frühern Zeit, dem Denkmale Urbans VIII., ſo unvorſichtig auffordern ſollen.

Endlich erkennt der Naturalismus der berninesken Plaſtik ſeine eigenen Konſequenzen offen an. Wenn einmal die Darſtellung eines möglichſt aufregenden Wirklichen das höchſte Ziel des Bildhauers ſein ſoll, ſo gebe er die letzten akademiſchen Vorurteile über Linien, über Gruppenbildung u. dgl. auf und arbeite ganz auf dieſes Wirkliche hin, d. h. er füge die Farbe hinzu. Schon die Antike und mehr noch das Mittelalter, dann die realiſtiſchen florentiner Bildner des 15. Jahrh., die Robbia, vorzüglich Guido Mazzoni, waren hierin ziemlich weit gegangen; überdies wird das bemalte Bildwerk eine Verſtändlichkeit für ſich haben und eine Popularität genießen, um die man es zu wenig beneidet.

Und es entſtanden wieder zahlloſe bemalte Heiligenfiguren von Holz, Stuck und Stein, wobei der Einfluß der buntfarbigen ſpaniſchen Plaſtik mitwirkte (daher namentlich in Neapel, Sizilien und Genua). Wer ſich von Bildhauern irgend etwas dünkte, wollte allerdings mit dieſer Gattung nichts zu tun haben; die akademiſche Kunſt ſchloß kein Verhältnis mehr mit ihr; ſie mied die Verwandtſchaft und Konkurrenz mit jenen periodiſch neu drapierten Wachspuppen, die z. B. in Glaskaſten auf den Altären neapolitaniſcher Kirchen prangen. Allein bisweilen verſpinnt ſich doch ein ſchönes Talent in die bemalte Skulptur und leiſtet darin Vor-

züglichès. In Genua lebte um das Jahr 1700 ein Künſtler dieſer Art, *Maragliano,* deſſen Arbeiten ungleich erfreulicher ſind als die meiſten Papſtgräber in St. Peter. Man überließ ihm meiſt eine ganze, etwa beſonders von oben beleuchtete Niſche über dem Altare, in der er ſeine Figuren ohne den Anſpruch auf eine plaſtiſche Gruppe, vielmehr bloß maleriſch ordnete. Mit der Farbe hatte er auch dazu das Recht, während jene Marmorbildner, die ihre Niſchengruppen ähnlich geſtalteten, ein wüſtes Zwitterweſen hervorbrachten. — Gegen das unheimlich Illuſionäre der Wachsbilder ſchützte ihn die plaſtiſche und in ſeinem Sinne ideale Gewandung. Sein Material iſt, wie ich glaube, bloß Holz (bei größern Figuren von zuſammengenieteten Blöcken), ohne Nachhilfe von Stuck.

Dieſe Arbeiten ſind gleichſam eine höhere Gattung der Präſepien, die in Italien noch gegenwärtig um die Zeit des Dreikönigstages in den Kirchen (im kleinen auch in Privathäuſern) aufgeſtellt werden; nur hier mehr künſtleriſch abgeſchloſſen und mit einem bedeutenden Talent, mit Fleiß und Liebe durchgeführt. Maragliano iſt bisweilen wahr, ſchön und ausdrucksvoll, wie ich mich nicht erinnere, irgend einen ſeiner Fachgenoſſen gefunden zu haben. Seine Gattung paßte hauptſächlich gut für Kapuzinerkirchen, die den reichern Schmuck ſchon durch die vorgeſchriebenen hölzernen Rahmen, Gitter uſw. ausſchließen. Seine
a beſten Altargruppen zu Genua: S. Annunziata, Querſchiff
b links; — S. Stefano, im Anbaue; S. M. della Pace: im Chore eine große Aſſunta mit den hh. Franz und Bernardin, in der 2. Kap. rechts der h. Franz, der die Wundmale erhält, außerdem im linken Querſchiffe und in der 2. Kap. links (in der 3. Kap. rechts eine Gruppe desſelben Stiles von *Pasquale Navone*); — in
c Madonna delle Vigne, Kap. links neben dem Chore: ein Kruzifix und die in ihrer Art vortrefflichen Statuen der Maria
d und des Johannes; — Kapuzinerkirche, Querſchiff rechts.

Nicht umſonſt kam z. B. *Legros* in der Statue des h. Stanislaus
e Koſtka (in einer Kapelle des Noviziates S. Andrea zu Rom) auf die (allerdings fehlgegriffene) Zuſammenſetzung aus verſchiedenen Marmorarten zurück. Wie, wenn man einmal zur Probe verſuchte, berniniſche Skulpturen zu bemalen? Ob ſie nicht gewinnen würden?

Die Gattung ſtarb auch ſpäter nie ganz aus; für kleine Genrefiguren von Wachsmaſſe und von Ton wird ſie vollends immer fortdauern. Es iſt bekannt, welche trefflichen Arbeiten in dieſem Fache Mexiko liefert (Koſtümbilder und heilige Gegenſtände); aber auch Sizilien hat bis auf unſere Zeit wahre Künſtler dieſer Art, wie *Matera* und *B. Palermo,* gehabt.

Was kann das Relief in dieſer Periode bedeuten? Schon ſeit dem 15. Jahrh. vielfach ſeines einzig wahren Stilprinzipes beraubt und zum Gemälde in Marmor oder Erz herabgeſetzt, muß es jetzt, mit der manieriert-naturaliſtiſchen Auffaſſung und Formbehandlung der Berninesken, doppelt im Nachteile ſein. Überdies kann man fragen, was eigentlich noch Relief heißen dürfe, ſeitdem die Gruppenſkulptur zu einer Wand- und Niſchendekoration geworden? ſeitdem ganze Kapellenwände mit Szenen von ſtark ausladenden lebensgroßen Stuckfiguren bedeckt werden? Man nennt z. B. *Algardis* Attila (St. Peter, Kap. Leos des Großen) „das größte [a] Relief der neuern Kunſt"; es ſollte eher eine Wandgruppe heißen. Übrigens iſt *Algardi,* beiläufig geſagt, immer eines Blickes wert, weil er das Detail gewiſſenhafter behandelt und einen Reſt naiven Schönheitsſinnes übrig hat. Ein frühes Werk von ihm iſt die ſchöne Gruppe des h. Filippo Neri über dem Altare in der Sakriſtei der Chieſa nuova (1640). [b]

Nächſt ihm iſt der Bologneſe *Giuſeppe Mazza* inſoweit einer der beſſern im Relief, als die bologneſiſche Malerſchule in der Kompoſition die meiſten übrigen Maler überragt. Außer zahlreichen Arbeiten in der Kirche ſeiner Vaterſtadt hat er in S. Gio- [c] vanni e Paolo zu Venedig (letzte Kap. des rechten Seitenſchiffes) in ſechs großen Bronzereliefs das Leben des h. Dominikus geſchildert; nimmt man die obern zwei Dritteile mit den Glorien weg, ſo bleiben ganz tüchtige Kompoſitionen übrig, zumal die mit dem Tode des Heiligen. Dagegen gibt es von Mazza Arbeiten in mehreren Kirchen ſeiner Vaterſtadt, die nicht beſſer ſind als anderes aus dieſer Zeit.

Für Florenz ſind am eheſten zu nennen die drei großen Altarreliefs des *Foggini* in der Capp. Corſini im Carmine (Querſchiff [d] links). Süßliche Engelchen ſchieben die Wolken, auf denen der verhimmelte Heilige kniet; in dem Schlachtrelief ſpringen die Beſiegten links aus dem Rahmen heraus; überall bemerkt man Reminiszenzen aus Gemälden. Und dabei ſind es doch von den tüchtigſten Arbeiten der ganzen Richtung. — In Rom gewährt St. Peter [e] (außer den genannten Reliefs *Algardis*) noch in einer Anzahl kleinerer Sarkophagreliefs an den Grabmälern und in Berninis Relief über dem Hauptportale eine Überſicht derjenigen Geſchmacksvariationen, die dann für die übrige Welt maßgebend wurden. — Die Reliefs über den Apoſtelſtatuen im Lateran ſind von *Algardi* und ſeinen Zeit- [f] genoſſen entworfen; von erſterem ſelbſt das Relief des Martyriums der Heiligen in der Unterkirche von S. Agneſe auf Piazza Navona. [g]

Um die Mitte des 18. Jahrh. beginnt der Stil ſich etwas zu beſſern; während die Auffaſſung im ganzen noch dieſelbe bleibt,

hören die schlimmsten Exzesse des Naturalismus und der davon abgeleiteten Manier allmählich auf. Das Raffinieren auf Illusion, welches noch kurz vorher (S. 604 u. 615) seine Triumphe über die besiegte Schwierigkeit gefeiert, macht einer ruhigern, kalten Eleganz Platz. Von diesen Zeitgenossen eines Raffael Mengs sind natürlich nur wenige zu einigem Namen gelangt, weil ihnen die a wahre Originalität fehlte. (In Genua sind mir mehrere Arbeiten des *Niccolò Traverso* z. B. im Chore des Angelo Custode aufgefallen.)

Das Verdienst *Canovas* (1757—1822) lag darin, daß er nicht bloß im einzelnen anders stilisierte als die Vorgänger, sondern die ganze Aufgabe neu im Sinne der ewigen Gesetze seiner Kunst b aufzufassen suchte. Sein Denkmal Clemens' XIV. (im linken Seitenschiffe von SS. Apostoli zu Rom) war eine Revolution nicht bloß für die Skulptur. Wie gering man immer vom absoluten Werte seiner Arbeiten denken möge, kunsthistorisch ist er der Markstein einer neuen Zeit, wie etwa *David* im engeren Kreise für die Malerei.

